

Allgemeine

Musikgeschichte.

Populär dargestellt

von

Dr. Ludwig Nohl,

Dozent der Musikgeschichte an der Universität Heidelberg.

Leipzig.

Verlag von Philipp Reclam jun.

Universal-Bibliothek.

Preis jedes Bandes: 20 Pfennig.

Bis Juli 1883 erschienen **1760** Bände.

d'Abrest, Geschichte der Pariser Belagerung. 959.
Aischylos, Die Eumeniden. 1097.
— Agamemnon. 1059.
— Die Perser. 1008.
— Schutzflehenden. 1038.
— Sieben gegen Theben 1025.
— Das Todtenopfer. 1063.
— Der gefesselte Prometheus. 988.
Albertus, Die Stubengenossen. 1399.
Albini, Die gefährl. Tante. 241.
— Endlich hat er es doch gut gemacht. 294.
— Kunst und Natur. 262.
Aldrich, Prudence Palfrey u. andere Erzählungen. 1387. 1388.
Alfieri, Philipp II. 874.
Almeida-Garrett, Der Mönch von Santarem. 972–974.
Alpharts Tod. Von Schröer. 546.
Altwasser, Graf Leicester. 364
Anakreon. Von Junghans. 416.
Ancelot, Freund Grandet. 1639.
Andersen, Bilderbuch ohne Bilder. 381.
— Der Improvisator. 814–817.
— Sämmtliche Märchen. 691–700.
— Nur ein Geiger. 633–636
— O. Z. 1098–1100.
— Sein oder Nichtsein. 1738–1740.
Angely, Der Dachdecker. 203.
— Die Hasen in der Hasenhaide. 1717.
— Das Fest der Handwerker. 110.
— List und Phlegma. 355.
Angely, Die beiden Hofmeister. 1636.
— Ein kleiner Irrthum. 989.
— Paris in Pommern. 295.
— Reise auf gemeinschaftliche Kosten. 30.
— Von Sieben die Häßlichste. 175.
— Schlafrock und Uniform. 725.
— Nach Sonnenuntergang. 1207.
— Sieben Mädchen in Uniform. 226.
Annolied. Von Stern. 1416.
Apel, Junge Männer und alte Weiber. 467.
Apulejus, Amor und Psyche. 486.
Archenholtz, Geschichte des siebenjährigen Krieges. 134–137.
Aristophanes, Die Acharner. 1119.
— Die Frösche. 1154.
— Die Vögel. 1380.
Arnim, Fürst Ganzgott 2c.
— Der tolle Invalide.
— Philander. 197.
— Die Verkleidungen des französischen Hofmeisters. 128.
— Die Kronenwächter. 1504–1506.
Arnim-Brentano, Des Knaben Wunderhorn. 1251–1256.
Augier, Die Abenteurerin. 856.
— Eine Demimonde-Heirath. 1126.
— Haus Fourchambault. 1072.
— Gabrielle. 1155.
— Die Goldprobe. 1434.
— Die arme Löwin. 1104.
— Der Pelikan. 622.
Augier, Der Schwiegersohn des Herrn Poirier. 1499.
— Die Unverschämten. 1729.
Auerbacher, Volksbüchlein. 1. Theil. 1161. 1162. 2. Theil. 1291. 1292.
Babo, Otto von Wittelsbach. 117.
— Der Puls. 217.
Balzac, Die Chouans. 1426–1429.
— Mercadet. 631.
Ballestrem, Ein Meteor. 1374.
Banville, Gringoire. 1319.
Barrière, Am Klavier. 1488.
Bayard, Richelieu's erster Waffengang. 1180.
— Vicomte von Létorièr[e] 649.
Beaumarchais, Der Barb[ier] von Sevilla. 600.
— Die Schuld der Mutt[er] 1335.
— Figaro's Hochzeit. 6[...]
Beaumont-Fletcher, G[...] ohne Geld. 1226.
— Philaster. 1169.
Beck, Geschichte eines de[...]schen Steinmetzen. 1[...]
Beecher Stowe, Onkel To[m's] Hütte. 961–965.
Beer, Der Paria. 27.
— Struensee. 299.
Bélot, Artikel 47. 137[...]
Benzon, Surrogat. 17[...]
Beowulf. Deutsch von Wolz[ogen] 430.
Béranger's Lieder. 452
Bergsöe, Gespensterge[schich]ten. 996.
— Italienische Nov[ellen] 786. 787.
Bern, Auf schwank. Gründe. 605.
— Meine geschiedene Frau. 1011.
— Deutsche Lyrik. 951–955.
— Gestrüpp. 785.

Allgemeine

Musikgeschichte.

Populär dargestellt

von

Dr. Ludwig Nohl,

Dozent der Musikgeschichte an der Universität Heidelberg.

> Es steckt der Same vieler guten Tugenden in solchen Gemüthern, die der Musik ergeben sind.
>
> Luther.

Leipzig,

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Inhalt.

Seite

Erster Theil.

Von den alten Völkern bis zu S. Bach.

Zweiter Theil.

Geschichte der Oper.

Dritter Theil.

Die Entstehung der Instrumentalmusik.

Vierter Theil.

Die moderne Musik.

Anhang.

Erster Theil.

Von den alten Völkern bis zu S. Bach.

Einleitung.

Die Musik ist allgemach eine Macht unseres Lebens geworden, der sich kein tiefer empfindender Mensch mehr zu entziehen vermag und die in der Kirche wie im Concert, im Theater wie im häuslichen Dasein dem, der sich ihr ernst und innig hingiebt, auch wahre Lebensnahrung spendet. So fragt man sich denn heutzutage auch mehr und mehr nach der Entstehung und allmählichen Entwickelung dieser geheimnißvollen Macht, die der große Naturhistoriker Oken als eine Urbewegung der Materie erfaßte, in der wir meinen, die Stimme Gottes selbst thue uns seine Pläne, sein Innerstes kund, und die Goethe einmal gegen seinen musikalischen Beichtvater Zelter kurzweg die „schönste Offenbarung Gottes" nannte.

Haben denn nun nicht alle Zeiten dieses herrliche Gut besessen?

Gewiß, der Gesang als solcher ist älter als alle Tonkunst und sogar als Poesie und Sprache. Denn bevor er denkt und bildet, empfindet der Mensch, und der unwillkürliche Ausdruck davon ist der Laut, der Ton. Dann erst bringt er sich den Anlaß und Grund seiner Empfindung zum Bewußtsein, und der Ausdruck davon ist das Wort, der Begriff. Allein wie das nächste natürliche Bedürfen dem Menschen den unterscheidenden Verstand erweckt, so ist auch dessen Ausdrucksmittel, die Sprache, dasjenige was

er sich zuerst zum vollen Gebrauch entwickelte. Ihr verlieh dann zum Ausdruck der gehobenen Empfindung wieder der Ton den tiefen Widerhall. Vor allem die Vorstellung eines Ueberirdischen und Unvergänglichen ließ in der Uebermacht ihres Eindrucks die Brust von tiefsten Seelenlauten ertönen, und aus den Ausrufen (Interjectionen) des mächtig erregten Gefühls erstanden dann erst in Wort und Bild die gefesteten Gestaltungen dieses Ewigen, die heiligen Gesänge der Religion.

Aber diese waren dann auch der sichere Gewinn und Besitz der ganzen geheimnißvoll schaffenden Regungen und Vorstellungen, die zur Grundlage einer Jahrtausende waltenden Cultur wurden, aus der sich die Ausbildung jener unmittelbaren Ausdruckslaute der Empfindung zu wirklicher Selbständigkeit als Kunst erst sehr spät hervorarbeitete. So alt also auch die Musik nach ihrem Naturmaterial ist, so jung ist sie als Kunst, und durch alle Urzeiten der Menschheit hindurch erscheint sie an das Wort der Dichtkunst gebunden. Nur da wo sie der unmittelbaren Lebensbewegung folgt und mit ihren Mitteln die Gebärde ausdrückt, im Tanze, erhält sie wenigstens eine Art selbständigen Lebens. Aber selbst hier ist sie an den gegebenen Rhythmus gebunden, der sogar im Kriegstanze, dem Marsch, so sehr das Entscheidende wird, daß das bloße Lärminstrument der Pauke oder Trommel darin die Oberherrschaft führt.

Wo ist nun die Musik zuerst zur Selbständigkeit gelangt und mit welchen Mitteln?

Allerdings die Griechen, dieses geniale Volk, dem wir einen so entscheidenden Theil unseres gesammten geistigen Besitzes verdanken, gaben uns auch, aus den Ansätzen der alten Völker entwickelt, zuerst sicher das Material der eigentlichen Tonkunst, das auf unabänderlichen Naturgesetzen beruhend, doch in keiner Natur wirklich vorkommt: die diatonische Tonleiter, die Scala der sieben Töne der Oktave, die sozusagen die gegebene Urmelodie ist. Sie bil-

det so recht völlig ein Erzeugniß des Menschengeistes, der sie dem Schlummer der Natur entwand. Allein den inneren Zusammenhang dieser so festgestellten Tonmelodie, die Harmonie, auf der sich gleich der Himmelsbrücke des Regenbogens ein Bau aus diesem ätherischen Material der Töne selbst fügt, zu vernehmen vermochten sie nicht. Ihre Musik blieb ebenfalls durchaus an das Metrum des Wortes oder den Takt des Tanzes gebunden, und höchstens verwendeten sie dasjenige was wir Harmonie nennen als mitklingende Oktave zu einer ähnlichen Hebung hervorragender Profilstellen der Melodie, wie die Architektur und die Plastik es in der sogenannten Polychromie, in der Färbung der Linien besaßen.

Dieses Vernehmen der inneren Beziehungen der Töne zu einander, die gleich den Gesetzen des Denkens eine geistige Welt für sich darstellen, gelang erst jenem Geiste, der überall das Wesen der Welt und in ihm sein eigenes Wesen zu erfassen trachtete und für diese neuentdeckte Welt nun auch einer Sprache bedurfte, die eben das über allen bloßen Begriff Gehende und daher wirklich Unaussprechliche dennoch sicher aussprach. Das christliche Gemüth war es, das eben auch hier tiefer gründete und zunächst jene urüberkommenen Weisen des Gottesdienstes, mögen sie den Juden und Griechen entstammen oder eine noch fernere Quelle haben, so recht innerlich aus sich hervorsang. Dadurch bereicherten sie diese alten Weisen mehr und mehr in sich selbst und erweiterten sie aus sich selbst, vernahmen aber auch durch solches tiefere Aufhorchen allmählich die inneren Beziehungen der Töne zu einander und ergründeten so endlich das geheimnißvolle Meer, aus dessen Tiefen säulengleich die Harmonien emporstiegen, mit welchen die eigentliche Musik ihre Geistestempel und Lebenshallen baut.

Wir werden weiterhin auf den letzten kosmischen Bestand und das allumfassende wie allberührende Wesen der Musik als einer Welt neben der allgekannten Schöpfung treffen. Hier handelt es sich zunächst um die grundlegende

Eintheilung der Musik in ihre umfassenden Weltperioden, und diese sind also nach den oben angegebenen Merkmalen folgende drei fundamental verschiedenen:

1) Die rhythmisch-melodische Homophonie (Einstimmigkeit) der alten Welt,
2) die harmonische Polyphonie (Vielstimmigkeit) des Mittelalters und
3) die harmonisch-melodische Kunst der modernen Zeit.

Die erste Periode geht bis zum Untergange der alten Welt, die zweite bis zu S. Bach, und die dritte beginnt mit der Entfaltung der Oper und der Instrumentalmusik, die das melodische Element der individuellen Empfindung wiederaufnimmt, es aber jetzt auf der Grundlage der vollendeten harmonischen Kunst erst wahrhaft belebt erscheinen läßt: der Mensch als die letzte That der Schöpfung in ihrem reichen Gottesgarten wandelnd.

Diese dritte Periode der Musik, in der wir Heutigen leben, die Renaissance der Musik ist denn auch noch nicht entfernt abgeschlossen, vielmehr, wie wir deutlich erkennen werden, einer noch viel innigeren gegenseitigen Durchdringung der harmonisch-musikalischen und poetisch-melodischen Kunst fähig, als wir sie selbst in unseren Meistern der Oper und der Instrumentalmusik zu bewundern haben. Der Verlauf unserer geschichtlichen Darlegung wird auch die Erkenntniß dieser Aufstellung erschließen, und dieser Ausblick in die Zukunft selbst ist der letzte und entscheidende Gewinn wie aller, so auch dieser populären Darstellung der geschichtlichen Entwicklung unserer Kunst.

I. Die rhythmisch-melodische Homophonie der alten Welt.

1. Die Musik der vorhellenischen Völker.

Der göttliche Ursprung der Musik als besonderer instrumentalen Kunst steht allen alten Völkern fest. Wir werden später die Ursache dieser Vorstellung in dem allumfassenden und sozusagen übersinnlichen Wesen dieser Kunst erkennen, deren Material ja sogar unmittelbares Erzeugniß des Geistes des schaffenden ist. Den Indern gab Gott Brahma selbst durch seinen Sohn Manu Musik und Musiker, und der halbgöttliche Nared war der besondere Pfleger des ersten Instrumentes, der siebensaitigen heiligen Vina, die das Urvorbild der Saiteninstrumente ist. Die Egypter schrieben ihre heiligen Weisen der Isis zu und leiteten den Ursprung des Instrumentenspiels von ihrem Gotte Thot ab. Für die Griechen erfand dieselbe auf ganz gleiche Weise Hermes, als er — so lautet bei beiden Völkern die Sage — einst am Flusse wandelnd mit dem Fuß an eine Schildkrötenschale stieß, die noch mit einigen vertrockneten Sehnen überspannt war. Ebenso sicher deuten andere Mythen der Griechen ihre Ahnung von dem Zusammenhang dieser Kunst mit dem Wesen und Leben des Alls an. Amphions Töne fügen Stein zu Stein: es ist die allbelebende und schaffende Macht der Sonne, deren Sohn der Sänger ist. Orpheus bändigt jedes Wilde der Natur und Arion lockt sich den Delphin zum helfenden Dienste herbei. Aehnlich stürzt bei den Juden die Wucht der Trompeten die Mauern Jerichos, und Beethovens gewaltige dissonirenden Synkopenstellen in der Eroica versinnlichen uns den gleichen Sturz des zu Unrecht Bestehenden in der großen französi-

schen Revolutionszeit. Den Inder verzehrte bei gewissen Weisen das Feuer, das ihn ergriff, wenn er sie anstimmte, ja die Natur zu verwandeln, Regen zu erzeugen und die Sonne sich verfinstern zu lassen vermochte ihnen eine Kunst, die selbst aus dem letzten und allberührenden Schöpfungswillen entsprang und das Wesen der Welt in seinem Innern ertönen ließ. Die unwiderstehliche Wirkung solcher elementarischen Macht der Töne vermögen wir noch heute in einem ganzen eigenen Genre der Tonkunst, in der Zigeunermusik, lebhaft wiederzuerfahren.

Allein alle diese mit tiefer Ahnung erfaßte Versinnbildlichung der Macht der Musik, sei es des rein sinnlichen Klanges oder seiner Verbindung mit dem alles Dasein durchflutenden Rhythmus, giebt uns noch durchaus keine Nachricht und Anschauung von dem Entstehen derselben als einer wirklichen Geistessprache der Menschheit. Denn so wenig wie von der Begriffssprache findet sich von ihr das Vorbild oder nur Material in der umgebenden Schöpfung vor. Die Natur hat nur Schall und Klang, — Ton aber, den Klang nämlich, der sich auf andere Klänge bezieht und einen organischen Zusammenhang, ein System derselben begründet, hat sie nicht. Hier sind vielmehr unsäglich langsame und mühselige Versuche der Menschheit zu verzeichnen, die erst in der ersten classischen Zeit, bei den Griechen, ein künstlerisch brauchbares Tonsystem hervorbrachten und sogar erst der modernen Zeit eine wirklich freie und vollständige Beherrschung und Verwendung des Tonmaterials zu geistigen Zwecken ermöglichten.

Das nächste und eigentliche Material der Musik ist die Tonleiter (Skala). Sie in einer Weise herzustellen, die den unwandelbaren arithmetischen Gesetzen entspricht und dem freien Spiel der Kräfte und Regungen des Menschen einen Boden giebt, der unverbrüchlich sicher ist, gelang, wie wir oben gesagt haben, den wesentlichen Grundlagen nach erst den Griechen, und zwar in ihrer diatonischen

Skala, die den Raum von einem Tone bis zu seiner Wiederholung in einer höheren oder tieferen Region (Oktave) auf solche Weise in sieben Töne theilte, daß jeder Ton ein ähnlich leicht zu erfassendes Verhältniß zu dem Grundtone (Tonica) hat wie die Oktave selbst. Wie diese die Hälfte der gegebenen Saite ausmacht, so geben zwei Drittel derselben den fünften Ton (Quinte), drei Viertel den vierten (Quarte) u. s. w. und das Verhältniß von acht zu neun giebt den sogenannten Ganzton, dessen Theilung in Halbtöne weiter das Verhältniß von fünfzehn zu sechszehn darstellt, welches das Ohr schon nur noch mit Anspannung faßt. So schreitet die Tonleiter durch einen Wechsel von Ganz- und Halbton diatonisch d. h. durch die Töne wie etwas organisch Gebildetes und in sich Belebtes von der Tonica bis zur Oktave empor, und die Stellung der Halbtöne ist es, die als etwas Freigegebenes den Charakter der Tonart bestimmt, der bei uns Modernen sich schließlich auf Dur und Moll beschränkt hat.

Dies also war das diatonische Klanggeschlecht. Die Griechen besaßen aber auch noch zwei andere, das chromatische und das enharmonische, und dies weist uns auf jene tastenden Versuche der älteren Culturvölker hin, deren Resultate ursprünglich von den Griechen aufgenommen, durch sie endlich aber in der diatonischen Skala zu ihrem eigentlichen Ziele geführt wurden.

Stehen hier zunächst als in jeder Beziehung seit Jahrtausenden in sich abgeschlossen die Chinesen da, so hat zwar der Begründer ihrer noch bestehenden Weltanschauung, der heil. Confucius (500 v. Chr.) die Bedeutung der Musik als einer letzten That höherer Cultur der Menschheit ebenfalls wohl erkannt. Er nimmt sogar von dem Zustande der Musik in einem Lande den Maßstab seiner Gesittung und seiner Regierung und hält gleich den Griechen gewisse geweihte Weisen zur besseren Bildung und Tugend wohl geeignet. Ja ein allerdings späterer chinesischer Ausspruch

nennt die Musik „Ausdruck der Seelenempfindung“ und schreibt ihr die Kraft zu „das Herz zu beruhigen“. Auch kannte wenigstens die Wissenschaft dieser Kunst bereits die entscheidenden Merkmale der Skala, ihre Halbtöne, ihre Theilung in zwölf solcher Halbtöne und die Feinheiten des sogenannten Quintencirkels d. h. daß die Fortführung der Quinte wieder in den Ausgangston zurückführt u. s. w. Allein die Tonleiter, die noch heute dort in praktischer Verwendung steht, ist nicht einmal vollständig: es fehlen ihr der vierte und der vorletzte Ton, Quarte und Septime. Und wenn diese seltsam eigensinnige Enthaltsamkeit, die sich übrigens auch bei den alten keltischen Stämmen und sogar später in Griechenland wiederfindet, ihren Weisen auch eine gewisse Naturspröde und herbe Jungfräulichkeit giebt, so ist doch alles hier noch in einer Weise beengt, die keinen freien Schritt erlaubt: wie bei der Athene der ältesten griechischen Plastik sind hier die Glieder noch aneinander gewachsen. Wenn also C. M. von Weber diese kindliche Gebundenheit, die sich von selbst auch auf die Harmonie überträgt, weil diese gerade so Resultat wie Grundlage jeder Tonleiter ist, in seiner Ouverture zur Turandot verwerthet, so ist dies ein mehr spielender Zug, der wohl der noch kindlich mit den Lebensgütern spielenden chinesischen Prinzessin ansteht, aber für die Musik so wenig Bedeutung hat, als wenn man andrerseits die erhöhten oder übermäßigen Intervalle der Zigeunermusik für die höheren Kunstzwecke verwerthen wollte. Mehr als eine Eigenheit, ein vereinzelter origineller Zug bleibt diese charakteristische Lücke der chinesischen Tonleiter nicht. Und wie wenig entwicklungsfähig diese selbst dadurch für wirkliche musikalische Gestaltungen ward, erweist der Stand der chinesischen Musik: sie ist eben noch heute wie vor Jahrtausenden — nur chinesisch. Die japanesische aber ist hier einzig in sofern zu erwähnen, als sie ihre gehorsame Tochter war und ist.

Anders, wenn auch mit dem gleichen Mangel an wirk-

lich künstlerischem Erfolg, steht es mit der Musik bei den Indern. Ihr sinnlich weiches und phantasievoll üppiges Wesen schwärmte im Gegensatz zu jenem herben Verzicht auf Wesentliches der Tonleiter in schwelgerischer Verfeinerung und Vermannichfaltigung ihrer Tonübergänge umher. Sie theilen den Halbton noch weiter, schieben Viertelstöne ein und bekommen auf solche Weise eine außerordentliche Menge von Skalen, die vom Buche Soma, einer ihrer gelehrten Schriften, auf 960 und nach der Sage gar auf 16000 gezählt wurden. Doch erscheint es als unzweifelhaft, daß dies keine verschiedenen Tonleitern und Tonarten sind, sondern die Skala, die auch ihnen nach ihrer wahren Natur deutlich vorlag, wird nach der spielenden Laune kindlichen Uebermuths durch feinere Tonabtheilungen (Viertelstöne) gewürzt und dann wieder durch Uebergehung diatonischer Intervalle sprungweise weitergeführt. Es waren dies eben Sangesweisen, die sich rituell feststellten und so durch Cultus und Alterthum geheiligt wurden, aber auch die freie Entfaltung der Kunst als solcher hemmten.

Allein eben infolge dieser Macht heiliger Tradition kamen solche Weisen, welche chromatische und enharmonische heißen, durch Vermittlung der Assyrer und Perser, die ihrerseits auch von den Arabern gelernt haben, deren Theorie sogar Dritteltöne aufstellte, zu den Völkern des Westens, von denen dann die Griechen es waren, welche all diese theoretischen Speculationen und wissenschaftlichen Experimente in ein übersichtliches System brachten. Doch selbst dies rettete solch bloßen Scheinreichthum des musikalischen Materials nicht: siegreich blieb schließlich die diatonische Skala, als dem Gesetze der Natur und dem ihm unterthanen menschlichen Ohre entsprechend, allein bestehen.

Und doch wie erhaben strahlend sich im Lauf der Jahrhunderte der Dom der Harmonie auf diesem Fundamente aufbaute, ganz ohne Wirkung und Nachfolge sollte die Musik jener Bewohner des heiligen Ganges nicht bleiben.

Ein von dort her ausziehender kleiner Pariastamm hat sie mit ins Abendland gebracht und aus ihren eigensten ärmlichen Keimen zu einer seltsam narkotischen Blume entfaltet: es ist die oben erwähnte ungarische Zigeunermusik, zu der wir uns also zunächst einen Augenblick zu wenden haben, um sie später näher kennen zu lernen.

Die Skala der Zigeuner zeigt die gleiche wunderbare Beweglichkeit und feine Nuancirung, die von der indischen berichtet wird. Sie ist im wesentlichen eine Molltonleiter, hat aber meistens die übermäßige Quarte, die verminderte Sexte und die große, übermäßige Septime, verändert also sehr wesentliche Elemente, ohne jedoch die Tonleiter selbst in ihrem Fundamente zu erschüttern. Ferner ist ihr, da die Harmonie in dieser Musik nur eine Zuthat ist und mehr bloß zufällig entsteht, der Uebergang von einer Tonart in die andere das leichteste Ding von der Welt und geschieht meist ohne jede Vermittlung. Der ganze Nachdruck liegt hier auf der melodischen Tonlinie und diese kann nicht genug gebrochen, geziert, verbrämt werden: ein unsäglich fein und leicht bewegter Rhythmus giebt ihr ununterbrochen neues Leben und eine üppige Fioritur und Ornamentik von oft kleineren als unseren Halb-Tönen den Schmuck, der zu dem blendenden Glanz und seltsamen Schimmer jener erhöhten Intervalle den echt orientalischen schwelgerischüppigen Verzierungscharakter fügt. Die Hauptmelodie gebührt meistens der Geige (Rebek), die die Zigeuner wohl auf ihrer Wanderung durch die westasiatischen Länder bekommen hatten, wo die Assyrer und Perser sie von den Arabern erhielten: denn diese waren, wie wir noch sehen werden, Haupterfinder von Instrumenten. Doch spielt das Hackbrett, von ihnen Cimbal genannt, eine fast ebenbürtige Rolle, und auch dieses, aus einem viereckigen Kasten mit Stahlsaiten bestehend, die mit zwei Klöppeln geschlagen werden, hat seinen Ursprung in dem alten Psalterium.

Eine letzte Frage ist die nach der Harmonie. Denn

die Zigeunermusik besteht ja aus mehreren Instrumenten, hat sogar ganze Orchester. Und da ist zu antworten, daß allerdings in diesem Punkte die abendländische Musik im Lauf der Jahrhunderte soweit eingewirkt hat, die Melodie mit färbenden Accordharmonien und auch kleinen Gegen- und Nebenstimmen charakteristisch zu heben und so namentlich ihrem rhythmischen Bau zu noch entschiedenerer Erscheinung zu verhelfen. Aber der orientalische Ursprung dieser Musik erweist sich aus ihrem trotz allem immer wesentlich homophonen Wesen, das keine andere Stimme neben sich duldet, die nicht vollständig der Hauptmelodie zu Dienst und Willen ist und so gut wie in ihr aufgeht. Am meisten bestätigt sich dies aus dem Umstande, daß alle echte Zigeunermusik ursprünglich Improvisation, freie Phantasie ist. Denn selbst wenn zu derselben ein überkommenes Motiv oder auch eine ganze Volksweise genommen wird, bleibt bei echter Zigeunermusik die schöpferische Einbildungskraft des Spielers in seiner Ausführung, Verzierung, Veränderung des Themas doch stets maßgebend und jedes andere Instrument muß rückhaltlos in seine freie Phantasie einstimmen.

Daß es nun da nach unseren harmonischen Begriffen manchmal gar seltsam hergeht, ist begreiflich. Allein als Orientale hört eben der Zigeuner nicht eigentlich harmonisch und wir haben hier das lebendige Vorbild, wie auch dem Griechen seine Musik bei den aus Asien stammenden so höchst leidenschaftlich erregten orgiastischen Bacchusfesten geklungen haben muß. Die für uns unerhörte sinnliche Energie und Elasticität nämlich gab diesen Lyren, Cythern, Phormingen in den Händen der Satyrn schon an und für sich Weisen ein, die wieder die Sinne berauschend bestrickten, aber andrerseits sie doch in eine für das gewohnte Leben unerhörte Vernehmungsfähigkeit versetzten. Ertönte also in diesem Chor der Saiteninstrumente eines der Blasinstrumente, wie sie die Griechen von den Asiaten überkom-

men hatten, so vernahm er die Weise dieses Instrumentes neben jenem Saitenspiel mit um so größerer Sicherheit, als jedes der Instrumente eine ganz neue Vorstellungswelt in ihm erweckte. Denn jedes stellte eben eine Welt für sich vor, die Flöte, die Pfeife, das Horn gehörten den verschiedenen Lebenskreisen und Seelenzuständen, wie sie eben Lebenslage, Bedürfniß und alte Uebung nacheinander erzeugt hatten. Er bezog also die einzelnen Instrumente und ihre Weisen gar nicht aufeinander, sie waren ihm jedes eine Sache für sich, und was nach unserem heutigen harmonischen Gehör wie eine Jahrmarktsmusik klingen müßte, war ihm bei geschärften Sinnen eine bunt mannichfache, überall erregte und lebensprühende Welt, deren einzelne Stücke er wie selbständige Physiognomien und Gestalten vollkommen sicher auseinander zu halten wußte. Das tosend Berauschende solcher dithyrambischen Musik, begleitet von Becken und Pauken, ist daher wohl zu begreifen. Und wenn nun auch die heutige Zigeunermusik einen solchen unharmonischen Charakter nicht mehr in gleichem Maße zeigt, die strenge Beziehung aller begleitenden Instrumente auf das eine herrschende Thema und mehr noch das tolle freie Phantasiren, wenn sie nun einmal ganz unter sich und sozusagen völlig losgelassen sind, weist doch deutlich genug auf das orientalisch-homophone Wesen ihrer Abkunft und läßt uns eine Ahnung davon gewinnen, wie jene alten Völker Musik empfanden. Es tritt hier die ganze sinnliche Seite des Klanges und des Rhythmus in dem äußersten Individualismus der persönlichen Erregung hervor. Wir sehen den ganzen Schönheitsglanz der ewig zeugenden Natur sozusagen nackt vor uns erscheinen, und es sind nur daraus die Wirkungen der Musik auf diese naturuntergebenen Völker zu begreifen, die uns sogar in alten wie neueren Berichten als Märchen erscheinen und doch noch heute vor allem in dieser Zigeunermusik leibhaftig zu erleben sind.

Dies war denn sozusagen die sinnlich-heidnische Seite der Musik, der zu Zeiten und mit der Zeit auch die Griechen verfielen und die bei den Römern zu ihrem Tod als selbständiger Kunst führte. Die heiligen Tempelweisen dagegen hatten ganz den Charakter ihrer übrigen maß- und hoheitsvollen Schönheit, und dies leitet uns sogleich in unsere Bahn zurück, das Material aufzusuchen, aus dem der weihevolle Bau unserer Tonkunst geschaffen ist, in den wir zuletzt das hohe Bild des Geistes, der die Welt erhält, selbst gestellt finden werden, das den Menschen auch im Leben und bei dessen Schmuck und Bedürfen zu seiner besseren Natur erhebt. Da treffen wir denn zunächst auf das tiefsinnige Volk der Egypter.

Die Egypter, gleich ehern wie die Chinesen, zeigen im Gegensatz zu der Verschnörkelung des himmlischen Reichs überall die einfachste aber auch wuchtigste Elementarform der Dinge. Basaltenfest und scharfkantig zugehauen wie ihre Götterbilder, Säulentempel und Pyramiden müssen auch ihre Productionen auf musikalischem Gebiete gewesen sein. Denn sie stammen aus fernen Jahrtausenden und ragen in ferne Jahrhunderte hinein: wir können sie uns sogar nur aus den Früchten vorstellen, die sie für die zwei anderen Culturnationen jener alten Welt getragen haben, für die Juden und die Griechen. Ihre Monumente weisen auf, daß die Musik hier schon bei allen entscheidenden Lebensphasen auch außerhalb des Gottesdienstes viel galt. Ganze Chöre von Sängern und Instrumentisten sind da zu sehen. Bei diesen ragen mächtige vielsaitige Harfen hervor und Flöte, Trompete und Laute (Nabla) sind ebenfalls allgemein geübt, während das vielgenannte Sistrum nicht zur Musik sondern zum Zeichengeben beim Gottesdienst diente. Doch engte ihnen das Mathematische ihrer Speculationen wie die priesterliche Staatsform und die enge soziale Gliederung (Kaste) auch in Bezug auf ihre Kunst den Geist mehr und mehr ein, und der große Philosoph Plato, der bei ihnen weilte,

klagt über das Stereotype ihrer Gebilde und das Aufhören jeder wahren freien Production. Ihre Künstler dürften nichts bringen, was von der hergebrachten Priesterregel abweiche, ihre Kunstwerke seien daher heute nicht anders als bereits vor Jahrtausenden, sagt er in dem Buch über die „Gesetze“. Ein Beweis wie wenig ihnen in der That die Musik wirklich „freie“ Kunst geworden war, liegt auch darin, daß die zwei unter ihren 42 Weisheitsbüchern, welche „Bücher des Sängers“ hießen und von den Sängern genau gekannt sein mußten, das eine allerdings religiöse Dinge, das andere aber die Lebenseinrichtungen des Königs besang. Dennoch müssen ihre psalmodischen Hymnenweisen schon einen tiefen weihevollen Klang gehabt haben. Denn der griechische Geschichtsschreiber Herodot hörte bei ihnen auf den Gott Maneros dieselben Weisen singen, mit denen die Griechen ihren Götterjüngling Linos zu Grabe bestatteten, und dieser Gesang konnte nur von ihnen zu dem jungen Volk der Hellenen gedrungen sein. Der mythische Orpheus war auch in Egypten gewesen. Der Weise Pythagoras aber lernte dort die richtigen Verhältnisse der Intervalle kennen, und seine Zusammenstellung der Musik mit dem Ganzen der Welt (Kosmos) rührt ebenfalls von dorther: jene ihre freilich nur erträumte „Harmonie der Sphären“ aber sollte anderthalb Jahrtausende später zu einer Realität werden, vor der heute die Welt staunend steht.

In praktischer Uebung dagegen scheint der Egypter musikalisches Schaffensvermögen im Cultus der Juden weitergewirkt zu haben. Waren doch dieselben vor der kurzen Epoche, da sie nationale Selbständigkeit und mit David und Salomo eine hohe Blüte des geistigen Lebens erreichten, jahrhundertelang zuerst Gäste und dann Sclaven der Egypter gewesen, als diese in ihrer höchsten Cultur standen! Vor allem war bei den Egyptern der religiöse Cultus in einer Weise entwickelt, wie ihn ein Nomadenvolk wie die Juden nicht aufweisen konnte. Zudem war Moses,

der ihren Auszug aus Egypten leitete, Pflegesohn der Pharaonentochter und Zögling egyptischer Priesterweisheit in Heliopolis, zu der vor allem die geheiligte Musik gehörte. Der Juden Siegesgesang, als Pharaos Heer im rothen Meer ertrinkt, zeigt egyptische Hymnenform, die Pauke Mirjams und Davids dreieckige Harfe wie das jüdische Nebel (Nabla) kennen wir ebenfalls als von dorther stammend, ebenso die Trompeten von Jericho. So wird auch ihr Cultusgesang sich nach dem egyptischen gebildet haben, und ihre herrlichsten Dichtungen rühren ja aus der Zeit nach dem Auszuge aus Egypten her. Wie tief aber diese selbst der Quelle entstammen, aus der alle Lyrik fließt, der musikalischen Empfindung selbst, sehen wir aus der schönen Erzählung, wie Davids Gesang den wilden Dämon in Sauls Brust zu bannen vermag, während anderwärts nur das Wilde der Natur bezwungen wird: es ist das erstemal, daß die geistige Wirkung der Musik rein hervortritt. Denn auch Elisas Wahrsagekraft entzündet sich erst an dem alle Sinne und Gedanken fruchtbar erregenden Wesen der Musik, ein Harfenspieler leitet auf ihn die „Hand des Herrn". Hier erkennt man, daß auch der letzte Grund aller Poesie die Musik ist, und darin liegt die Bedeutnng der Juden für die Erhaltung und Weiterentwirklung dieser Kunst.

Die Psalmen Davids, das Hohelied Salomons, die Klagelieder Jeremiä, alle tragen schon rhythmisch die Melodie in sich selbst und haben in alten wie in neuen Zeiten die musikalische Empfindung lebendig wach und in der Schwebe erhalten. Und daß sie singend recitirt wurden, beweisen Ueberschriften wie die des 22. Psalms „Vorzusingen von der Hindin die früh gejagt wird," — ein Widerhall des göttlichen Morgenschimmers der Natur und der früh hinsinkenden ewigen Jugend derselben. Dieser Psalmenvortrag (Psalmodie) war freilich gewiß nur verstärkte Betonung und längeres Aushalten einzelner Vocale und Worte. Aber

da alles aus der heiligsten inneren Erregung hervordrang und mit dem vollen Ernst andächtiger Ueberzeugung vorgetragen ward, so mußte das Ganze jene feierliche Gehobenheit des Ausdrucks bekommen, die noch im zweiten Jahrhundert nach Christus der Kirchenvater Clemens von Alexandrien mit den griechischen Bezeichnungen dorisch und spondäisch d. h. soviel wie feierlich und ernst charakterisirt. Die Weisen selbst aber gehörten zu den heiligen Worten, mit denen sie gesungen wurden und meist entstanden waren. So konnten sie denn auch nicht anders als mit dem Text der heiligen Schrift selbst in den neuen christlichen Cultus hinübergehen, der dann eben dieses Seelische und überirdisch Geistige nach seiner ganzen Tiefe erfaßte. Hier liegt also die Bedeutung der alten jüdischen Cultusmusik: das Christenthum gewann von ihr die Heiligung, die seine Weisen zeigen, während ihnen die Griechen erst die volle Gestaltung und Schönheit gaben.

Was wir sonst noch von ihrer Musik wissen, namentlich von ihren Instrumenten, weist alles auf ältere Völker hin. Kinnor und Ugabh (Harfe und Pfeife), Cither, Psalter, Flöte, Trompeten und Pauken sind egyptischen oder babylonisch-assyrischen Ursprungs. Die fabelhafte Magrepha soll eine Orgel von mächtigem Schall, nach Anderen aber eine Tempelschaufel und wieder eine Pauke gewesen sein. Ebenso räthselhaft ist der Maanim. Die lange Trompete der Juden zeigt der Titusbogen in Rom, und Schofar und Keren waren Hörner. Endlich ist die Frage nach dem heutigen Cultusgesang der Juden dahin zu beantworten, daß derselbe in jedem Lande sehr verschieden ist und nur im deutschen Synagogendienst sich dem Gregorianischen Gesange annähert, in dem also, wenn auch nicht mehr zu unterscheiden, die alte jüdische Psalmodie am ehesten aufbewahrt sein kann. Den deutschen Synagogengesang hat vor jetzt fünfzig Jahren der Cantor Sulzer in Wien gereinigt und neu hergestellt, und er ermangelt in dieser Ge-

stalt auch heute noch nicht des Ausdrucks einer gewissen ernsten Energie voll Wucht und Exaltation. Deutschen wie spanischen Synagogengesang hat übrigens schon 1724 der Venetianer Marcello in seinen Psalmen verwendet, und in neuerer Zeit sind A. Rubinstein (Der Thurm von Babylon) und C. Goldmark (Königin von Saba) bei ihren theatralischen Darstellungen aus der orientalischen Sage auf solche Quellen zurückgegangen.

Mit diesen Nachrichten scheiden wir von den vorbereitenden Versuchen der alten Völker des Orients und kommen zu der Welt der Griechen, wo die Musik zum erstenmal als solche und nur rein um ihrer selbst willen gepflegt wurde.*)

2. Die Musik der Griechen.

Wir sahen die enge Verbindung der griechischen Musik mit dem Orient und mit Egypten. Allein was künstlerisch und wissenschaftlich aus solchem Samenkorn entwickelt ward, verdankte dieses edle Volk der Schönheit auch hier der Sonne seines eigenen Genius, und in Griechenland sehen wir denn auch diese Kunst nach ihrer praktischen Uebung zuerst eine „freie" werden, das heißt keinem anderen Zwecke dienen als jener Erhebung unseres Geistes, zu der sie so wunderbar befähigt ist.

Die älteste Zeit hat ebenfalls nur Cultusmusik und epischen Sang von Götter- und Heroenthaten. Von der dorischen Wanderung an (um 1000 v. C.) erscheinen aber neben den Chören und Tänzen der großen Nationalfeste in Delphi und Olympia schon musikalisch-lyrische und rein-

*) Als Werke zur näheren Unterrichtung in der Sache bezeichnen wir dem Nichteingeweihten die recht verständlich abgefaßte „Geschichte der Musik" von A. W. Ambros (1. Bd. Breslau 1880) und F. Liszt's ausgezeichnete kleine Schrift „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" (Pest 1861), in der besonders die Schilderung eines freien Concertes dieser Virtuosen ebenso belehrend wie unterhaltend ist.

musikalische Wettkämpfe. Nach dem peloponnesischen Kriege (431—404 v. C.) tritt dann die reine Instrumentalmusik als herrschend hervor, und mit ihrer zunehmenden Virtuosität bereitet sich der Verfall vor, der bei den späteren Griechen und den Römern vollständig wird. Doch retten sich, wie wir sehen werden, ihre edleren Reste, namentlich ihre Entwicklung des Tonmaterials in die christliche Kirche hinüber.

Die Bedeutung der Musik für die Griechen ergiebt sich aus ihren Mythen. Apollo, der eigentliche Genius und Typus des griechischen Geistes, ist der Erfinder ihres hochgehaltensten Instrumentes, der Kithara: er führt die eigentlichen Musikgöttinnen, die Musen an und ihm, der den Drachen besiegt und den menschlichen Geist von der bloßen Sinnenherrschaft befreit, erschollen Päane (Siegeslieder). Dionysos dagegen führt die Musen als Gott der dithyrambischen Begeisterung, aus der die Tragödie hervorgeht. Der mythische Orpheus vermag selbst die Unterwelt zur Herausgabe seiner Eurydice zu rühren, und von dem Göttersohn Linos, dem auch in Egypten Todeslieder gesungen wurden, hörten wir oben. Die Liebe zum epischen Gesange bekunden uns Homers Ilias und Odyssee, und der Schwarm (Komos) der Gäste des Festmales sang Liebeslieder und andere lyrische Gesänge, aus deren übermüthig spottender Art sich später die Komödie entwickelt hat. Seine Kriegslieder endlich hat der Gott Ares (Mars).

Nach der dorischen Wanderung verschwanden die asiatischen Elemente in Griechenland mehr und mehr: Ionier, Dorier, Aeoler sind die entscheidenden Stämme und nach ihnen auch die Tonleitern benannt, die sich später aus ihren verschiedengearteten Stammesgesängen hervorbildeten. Im Jahre 776 v. C. traten die olympischen Spiele hervor und führten die Griechen durch Uebung ihrer mannichfachen Kräfte zu einer hohen geistigen Entwicklung. Noch mehr als diese vorwiegend gymnastischen waren die pythischen Spiele des Apollo zu Delphi gerade den Musen geweiht. Hochberühmt

wurde das pythische Flötenspiel, in dem der berühmte Musiker Sakadas mit der Darstellung von Apollos Drachenkampf den Sieg davon trug (586—78 v. C.). „Also gesungen auch treffliche Worte ausdrücken," schreibt sich Beethoven auf, als er im Plutarch gelesen hat, wie bei den Nemeischen Spielen ein Sänger mit dem Worte: „Ich gebe Griechenlands Söhnen den herrlichen Schmuck der Freiheit" die Zuhörer hoch begeistert hatte (Beeth. Leb. III. 94). In Athen waren die musikalischen Wettkämpfe mit dem Feste der Panathenäen verbunden, und der größte Staatsmann Griechenlands, Perikles gründete denselben eine eigene Stätte, das Odeon (Singhalle).

So traten neben die Rapsoden, die einst im Lande umherziehend die alten Heldengedichte recitirt hatten, zuerst auch Sänger (Aeoden), welche lyrische Wettgesänge vortrugen, dann die Kitharisten und Flötenspieler von Beruf, und wir vernehmen jetzt, was fast dem ganzen orientalischen Alterthume fremd war, persönliche Künstlernamen, die uns zugleich die hohe Blüte zeigen, welche der Musik aus solcher allgemeiner verehrenden Pflege erwachsen mußte. Der erste ist der Lyriker Archilochos (um 688 v. C.), so berühmt, daß ihn Münzen mit Homer vereint zeigen. Er singt spöttische Jamben und begeisterte Dithyramben. Mehr unmittelbar musikalisch schaffend aber war Terpander (um 670 v. C.). Er stammte von der kleinasiatischen Insel Lesbos, wohin nach des ältesten Sängers Orpheus Tode seine Leyer getrieben sein soll, galt also als dessen Schüler und Nachfolger. Er erweiterte die althergebrachte viersaitige Lyra zu einer siebensaitigen und stellte aus den altüberkommenen Stammesliedern der Griechen die verschiedenen Tonleitern her. So galt er als der eigentliche Begründer der griechischen Musik als Kunst und bereicherte dieselbe auch mit vielen neuen Weisen (Nomen). Der Mittelpunkt seines Wirkens war Sparta, wo er, vom Orakel selbst berufen, durch seine Kithara den inneren Frieden wieder

herstellte. Mit ihm zugleich wurde dorthin Tirtäus, der gefeierte Sänger der Kriegslieder gerufen. Im Gegensatz zu Terpanders ernster Kunst trug aber Olympos (der jüngere) die aufregende Leidenschaft seiner asiatisch-phrygischen Heimat nach Griechenland hinüber, und seine kühne „Streitwagenweise" entzündete den in Stumpfheit versunkenen Alexander d. G. bis zum Ergreifen des Schwertes. Er soll auch die enharmonische Tonleiter eingeführt haben, die uns noch begegnen wird. Berühmt sind ferner Alkman, der mit seinen Liebesliedern in Sparta auch die andere asiatische, die lydische Tonart einbürgerte, und jener in Delphi siegende Flötenspieler Sakadas von Argos, beide im Anfang des 6. Jahrhunderts v. C. wirkend.

Jetzt kommt die eigentliche Blütezeit der griechischen Musik, die das 6. und 5. Jahrhundert v. C. erfüllt. Aus der immer noch mehr blos declamatorischen Recitation wird mit der zunehmenden Schönheit der Lyrik auch mehr melodischer Gesang. Da sind Alkäos und die berühmte Dichterin Sappho von Aeolien, welch letztere sogar eine Musenschule für Mädchen erhielt, während sonst meist nur Knaben zum Singen gebildet wurden. Da ist im 5. Jahrhundert Anakreon, der den Mädchen seine fröhlichen Lieder selbst sang. Da sind Stesichoros, der die Chorreigen schuf, aus denen die griechische Tragödie ihre Chöre nahm, Ibykus, dessen Mord die Kraniche verriethen, und Arion, der Erfinder der tragischen Gesänge, den der musikbeseelte Delphin vom sicheren Tode errettete. Die Sänger treten aber jetzt auch bereits in Dienst berühmter Könige und Großen. Andrerseits ergreift in Pythagoras (geb. um 680 v. C.) die Wissenschaft und Philosophie die Kunst der Töne und stellt ihr Material wie ihre geistige Bedeutung sicher fest. Eines Pythagoräers Schüler war der berühmteste aller griechischen Lyriker, Pindar von Theben (geb. 522 v. C.), dessen Hymnen, Oden, Dithyramben, Päane den vollen Schwung der hellenischen Phantasie haben. Eine seiner

pythischen Hymnen ist uns erhalten: ihre feierliche Melodie erinnert völlig an die Würde christlichen Kirchengesanges. Seine Nebenbuhlerin war die ebenfalls vielgefeierte Dichterin Korinna, die ihn in der Jugend fünfmal besiegte, wozu aber ihre große Schönheit wesentlich beitrug.

Jetzt traten zahlreichere Chöre und mannichfachere Begleitung ein: der dionysische Dithyrambe überwog. Aus ihm entwickelte sich dann die Tragödie, die wir bei der Geschichte der dramatischen Musik näher zu betrachten haben werden. Aber die Musik als selbständige Kunst ging nach dem peloponnesischen Kriege mehr und mehr in der persönlichen Virtuosität auf, „der die Nachwelt keine Kränze flicht" und die auch also uns hier nicht weiter angeht. Ob einer schönen Flötenbläserin in Athen eine Statue als Venus gesetzt, und berühmte Kitharaspieler bei Alexander d. Gr. und seinem Vater Philipp persönlich viel galten, ist für die allgemeine Geschichte der Musik nicht von Bedeutung. Allein eben solcher allverbreitete Betrieb der Musik machte diese Kunst jetzt auch völlig zu einem gemeinsamen Besitz der Gebildeten. Sokrates war noch als Greis der Schüler des Musikers Damon, der selbst Philosoph war. Perikles, Alcibiades und sogar der ernste Epaminondas hatten ihre Lehrer wie der Dichter Sophokles den seinen, und jeden Gebildeten sollte jener „Lebensäther edlen Maßes durchdringen, der den geordneten Tönen innewohnt." Aber das Virtuosenthum bringt die edle Kunst selbst bald in jene geringgeschätzte Stellung einer nur dem Vergnügen dienenden Hetäre. Nur Timotheus von Milet (geb. 447 v. C.), von dem jener wirkungsvolle Sang bei den Nemeischen Spielen war, ist hier noch zu nennen: „ohne ihn wäre keine reiche Melodik", urtheilt der Philosoph Aristoteles. Nach Alexander d. Gr. treten Orchester von hunderten von Instrumenten hervor, und nur was die Wissenschaft der Musik jetzt noch leistet, ist auch für die Geschichte unserer Kunst noch von Bedeutung.

Wir gehen deshalb jetzt zur Darstellung jenes Tonmaterials über, das die Griechen der Welt als ein so werthes und fruchtbares Geschenk hinterlassen.

Wie der Gesang ursprünglich erhöhte Sprache war und diese meist in dem Raume von vier Tönen (Quarte) sich bewegt, so ist die Grundlage des griechischen Tonsystems das Tetrachord d. i. eine Reihe von vier Tönen. Dieses Tetrachord war nach den verschiedenen Gesängen in drei sogenannte Klanggeschlechter getheilt: das enharmonische mit Viertelstönen, das chromatische mit vorwiegenden Halbtönen und das diatonische mit dem vorwiegenden klaren Ganzton. Die zwei ersteren erscheinen als ahnend tastende Versuche, um das letztere allein naturgemäße und entscheidende Klanggeschlecht unserer heutigen Musik zu finden, oder auch nachdem dasselbe gefunden war, als pikante Färbungen und feine Brechungen der natürlichen diatonischen Tonlinie. Mit letzterer haben wir es also hauptsächlich zu thun.

Die ältere griechische Lyra hatte vier Saiten. Auf ihr beruht das Tetrachord. Dieses war nach der Stellung des Halbtones verschieden. Begann dasselbe mit dem Halbtone (e—f), so war es dorisch, sowie der dorische Baustyl das älteste und eigenste Gut der Griechen. Stand der Halbton auf der zweiten Stufe (d, e—f), so war es phrygisch. Und lautete die Reihe c, d, e—f, so hatte man Lydisch d. h. unser Cdur. Die Benennung war eben den verschiedenen Stammesgesängen entnommen, wie sie bei den gemeinsamen Nationalfesten erschienen. Darnach galt den Griechen das Dorische für ernst und feierlich, das Phrygische für enthusiastisch schwärmend wie der asiatische dämonische Naturcultus, das Ionische aber für üppig wie die dortigen Gastereien. Als nun Terpander jene ältere Lyra auf sieben Saiten erweiterte, indem er an das erste Tetrachord ein zweites gleiches ansetzte, erhielt er wol eine Oktave, jedoch fehlte derselben ein Ton, die Septime,

den dann Pythagoras zusetzte. Diese Oktave des Pythagoras aber war die ehrwürdige alte dorische. Dieselbe ließ man nun ohne Veränderung auf jedem ihrer sieben Töne beginnen und bekam so sieben verschiedene Oktavenreihen, deren jede eine andere Stellung des Halbtones aufwies, wodurch ihr Charakter sich bestimmt ausprägte. Das Dorische (e, f, g, a, h, c, d, e,) beginnt mit dem Halbton, bewegt sich also schon in dem ersten Schritt nur schwer vorwärts, hat etwas Gemessenes und ist äußerstes Moll. Ihm ähnelt, wenn auch weniger ernst, das eine Quarte mehr oben (hypo) stehende Hypodorische (a, h, c, d, e, f, g, a). Das Phrygische (d, e, f, g, a, h, c, d) ist mit seiner Nebentonart dem Hypophrygischen (g, a, h, c, d, e, f, g) schon etwas leidenschaftlich bewegter, aber immer noch haltungsvoll und galt als „religiös". Das Lydische, unser Cdur aber war den kraftvollen Griechen zu leichtbewegt, ohne Hinderniß und Kraftanstrengung zu gewinnen, galt also für etwas weichlich, während das Hypolydische (f, g, a, h, c, d, e, f), unser Fdur mit h statt b, also mit der erhöhten Quarte, etwas zu einer gewissen feierlich freudigen Erhebung Geeignetes ist, welches noch Beethoven in dem „Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit" in dem Quartett Op. 132 angewendet hat. Das Mixolydische (h, c, d, e, f, g, a, h) endlich war weniger brauchbar, weil es keine reine Quinte und damit keinen inneren Ruhepunkt hat.

Das Tonsystem der Griechen aber erstreckte sich bereits im 3. Jahrhundert v. C. auf den Umfang der zwei Oktaven der männlichen Stimmen, von A bis ā, bestehend aus fünf dorischen Tetrachorden, unserm Amoll ähnlich, doch ohne gis und mit h und b zugleich. Diese ganze Tonleiter versetzte man nun später auf alle zwölf Halbtöne der Oktave und nannte dann diese im Grunde alle aus der gleichen Molltonleiter bestehenden Reihen Tonarten (Tropen). Die fünf in der Mitte liegenden Töne nahm man

als Haupttöne an, und gab ihnen die Namen der Oktavgattungen: d dorisch, dis jonisch, e phrygisch, f äolisch, fis lydisch. Die übrigen benannte man nach ihnen, wenn sie eine Quarte höher lagen, mit Hyper- (ober-) dorisch, wenn sie eine Quarte tiefer mit Hypo- (unter-) dorisch. So bekam man 15 Tonarten, deren drei höchste jedoch nur Wiederholung der drei tiefsten sind, sodaß also im ganzen zwölf Tonarten bleiben. Daß man dieselben, obwol sie von den Oktavgattungen so wesentlich verschieden erscheinen, doch mit deren Namen benannte, beruht darauf, daß bei der praktischen Anwendung im Gesang durch die Lage der menschlichen Stimme beide in der Intervallfortschreitung völlig zusammentrafen. Von diesen zwölf Tonarten waren jedoch nur sieben in wirklichem Gebrauche.

Dabei berühren wir etwas von der Musiklehre der Griechen.

Das Verhältniß der Töne nämlich wurde von Pythagoras und seiner Schule nach dem Kanon d. h. einer Saite, die man in bestimmte Theile theilte, streng berechnet und dem Ohre kein Urtheil in der Bestimmung der Töne zugetraut. Darnach waren diesen Kanonikern wie uns Heutigen allerdings Oktave, Quinte und Quarte volle Consonanz (Symphonia), die Terz und Sexte aber wie die übrigen Intervalle Dissonanz (Diaphonia). Denn sie fanden die Unterscheidung zwischen großem und kleinem Ganztone nicht und konnten daher keine richtige Terz herstellen. Dies allein ist schon der Beweis, daß die Griechen nicht besaßen, was wir Harmonie nennen: die Grundlage desselben ist der Dreiklang und dieser ist eben ohne Terz unmöglich. Das griechische Wort Harmonie (schönes Gefüge) bedeutet soviel wie unsre Melodie. Aber auch die sogenannten Harmoniker, die Schule des im 4. Jahrhundert v. C. lebenden ältesten griechischen Musikschriftstellers Aristoxenus, der dem Ohre sein natürliches Richteramt zurückgab und zugleich die Oktave gleichmäßig in

zwölf Theile theilte, sodaß cis gleich des wurde, fanden nicht die richtige Terze. Erst die Alexandriner Didymus (um 30 v. C.) und Ptolemäus (120 n. C.) stellten den Ganz- und Halbton genau her und machten so eine Terze als Consonanz möglich. Doch wirkte die Autorität des Pythagoras noch bis tief in die christlichen Zeiten, in denen man lieber einen Schlußaccord mit der reinen Quinte austönen ließ, als die von altersher angezweifelte Terze zu verwenden.

Was nun die beiden weiteren Klanggeschlechter betrifft, die wir mehrfach berührten, so bewegte sich das chromatische durch zwei halbe Töne und eine kleine Terz (e, f, fis, a), das enharmonische durch zwei Vierteltöne und eine große Terz (e, ¼ e, f, a). Die Quarte des Tetrachords blieb unberührt feststehend. Das Chroma also stammte aus jenen alten asiatischen Tonleitern, und das Viertelstonsingen soll auch nur eine besondere Singmanier jenes Olympos, das Herüberziehen eines Tones in einen andern gewesen sein. Jedenfalls haben diese beiden Klanggeschlechter nur geschichtliche Bedeutung, wie denn ein Schriftsteller des 1. Jahrhunderts n. C. ausdrücklich sagt: „Von allen Geschlechtern ist das diatonische das natürlichste, denn es ist für alle, auch die Nichtgebildeten allgemein singbar; künstlicher ist das Chroma, weshalb es denn auch nur von den Gebildeten gesungen wird; am tüftelichsten aber ist das Enharmonische, weshalb es nur von den Tüchtigsten in der Musik künstlerisch ausgeführt wird, Vielen aber unausführbar bleibt." Jedenfalls siegte mit der Zeit völlig das Diatonische, und unsere heutige Chromatik (Folge gleicher Halbtöne) und Enharmonik (Gleichheit der Töne cis und des, b und ais) hat mit der alten griechischen nichts als den Namen gemein.

Die sichere Herstellung jener diatonischen Skala selbst aber ist ein ebenso wichtiges und unsterbliches Verdienst der Griechen wie der Kanon ihrer bildenden Kunst. Denn

ihre Oktavenreihen gingen sogar auf die christliche Kirche als sogenannte Kirchentöne über, und unser heutiges Dur und Moll ist in seiner Transposition auf die zwölf Töne der Tonleiter eine Vereinigung des altgriechischen Musiksystems mit dem der neueren griechischen Tropen. Aber den Griechen bedeuteten ihre Tonarten ganz soviel wie uns, und fast mehr, denn sie fühlten sie auch ohne Harmonie ganz so deutlich heraus wie wir mit derselben. Eine sinnvolle Verbindung z. B. des entscheidenden Dorischen und Phrygischen und Lydischen in demselbem Nomos war ihnen so entzückend wie die atheniſchen Propyläen mit jonischer Fronte auf der einen und dorischer auf der anderen Seite. Dazu leistete ihnen der mit dem obenangedeuteten Tonartencharakter stets übereinstimmend gehaltene Rhythmus, dessen Pracht, Würde und Reichthum wir ja aus ihrer Dichtung kennen, einen wesentlichen Ersatz für die noch nicht vernommene, also thatsächlich latente Harmonie. Denn der Rhythmus der Griechen war sozusagen compakter und plastischer als der unsrige, der schon unwillkürlich mehr dem Klange sich opfert.

Damit gelangen wir nun als zum Schluß auf die praktische Musik der Griechen und was uns davon überliefert ist.

Die Melodie der Griechen liebte der alten Lyra und der Sprachverwendung gemäß kleine viertönige Gruppen, was sich noch im mittelalterlichen Kirchengesange nachwirkend zeigt. Sie ist ferner rein syllabisch d. h. bringt auf jede Sylbe nur einen Ton, und streng homophon (einstimmig), nur durch Oktave oder Quarte verdoppelt, weil sich dies bei der Verbindung von Knaben- und Männerstimmen von selbst ergiebt. Von dem was wir „Harmonie“ nennen, von dem Zusammenerklingen mehrerer verschiedenen Stimmen in den sogenannten Accorden findet sich wie in der Musik der orientalischen Völker so bei den Griechen nirgend eine Spur. Es hätte auch ihrer ganzen Musikempfindung

widersprochen. Das Charakteristische der altüberkommenen Tonart, die durch kräftiges Vorwalten des Grundtones in der Melodie stets sicher gegenwärtig bleibt, gab aber der griechischen Melodie an sich eine gewisse Haltung und Würde selbst in den bewegteren Rhythmen des Dithyrambus. Solcher Melodien hatten sich nun von altersher eine große Anzahl festgestellt, sodaß der spätere Dichter, namentlich der dramatische wie Aeschylos und Sophokles, nur deren Namen anzugeben hatte. Sie hießen Nomen, Gesetze, wie man noch heute im Allemanischen Lieder „Gsezli" nennt. Waren sie ursprünglich dasselbe wie die egyptischen Gesetzlieder oder, was wahrscheinlicher ist, regelmäßige Lobgesänge auf den Musengott Apollo, so wurden sie später auch nach den Namen der Künstler genannt, die sie geschaffen hatten. Sie rührten von den Festen her oder gehörten einzelnen Volksstämmen an, wie wir denn von pythischen, äolischen böotischen Nomen hören. Andere hießen nach dem Versmaße trochäisch, oder orthisch. Rundgesänge bei Tische nannte man Skolien, die jedoch später zu ernsteren Gedichten dienten. Es gab ferner einen Terpanderschen Nomos, und jener Timotheus von Milet hinterließ deren gar eine ganze Anzahl. Ebenso für Instrumente gab es einen schmeichelnden Nomos Schönion und einen Komarchios für Trinkgelage. Es waren eben Melodien, wie wir sie auch heute wechselnd zu Dichtungen gewählt sehen oder wie sie zu neuen Dichtungen fruchtbar anregen. Man denke nur an die Choräle und die Volkslieder.

Einige solcher griechischen Weisen scheinen uns nun erhalten.

Im Jahre 1650 gab der hochgelehrte P. Athanasius Kircher eine Melodie heraus, die er in einem bisher nicht wiederaufgefundenen Manuscripte in Messina entdeckt hatte. Ihre Worte bestehen aus der ersten pythischen Ode Pindars „Goldene Leier Apollos und der veilchenlockigen Musen Besitz", und man schreibt auch ihm selbst die Me-

lodie zu, die heute in mehrfacher Entzifferung vorliegt. Sie bewegt sich auf echt griechische Weise vorwiegend im Tetrachord. Ein eigenthümlich altehrwürdiger Klang ist in dieser Weise, sie hat die stille erhabene Würde der alten Krypten und des in ihnen entstandenen Gregorianischen Gesanges. Und wenn sie uns heute verhältnißmäßig arm vorkommt, so ist zu bedenken, daß der Grieche zunächst vorwiegend auf den Sinn der Dichtung achtete und dann mehr auf Rhythmus und Metrum hörte als auf den Ton, sodaß die Feinheit im Vortrag des Einzelnen ihm einen ungleich tieferen Eindruck machte als uns, die wir selbst beim Gesange mehr auf die Musik achten und obendrein die plastisch ausfüllende Harmonie besitzen.

Neben dieser doch immer noch mehr cantablen (gesanghaften) Art der Melodie stehen die lebhaft recitirten drei Hymnen des Dionysios und Mesomedes, die 1581 Galileis Vater in Rom fand. Die Dichtungen fallen vermuthlich ins 2. Jahrhundert nach Chr., die Melodien jedoch können althergebrachte sein, sind aber gegen die Würde der Pindarschen Ode gehalten sehr wenig maßvoll griechisch und sehr unruhig. Ebenso hat wieder Marcello zu einem Psalm eine Melodie zu Homers Hymne an Demeter verwendet, die der ununterbrochene Verkehr seiner Stadt mit Griechenland wohl dorthin gerettet haben konnte. Sie theilt die Würde der Pindarschen Ode und ist besonders durch den ernsten Schlußfall von der Dominante (Quinte) in die Tonica merkwürdig. Wir theilen dieselbe als Probe mit (s. Beil.).

War es der griechischen Musik nun auch nicht beschieden zur wirklichen Reife zu gelangen, sodaß dieses kleine Geschöpf für uns etwas durchaus Kindliches hat, so sind es doch durchaus menschenähnliche Züge, was aus dieser Melodie hervorblickt, und weit, unendlich weit überragt dieselbe alles, was wir von den anderen Völkern des Alterthums kennen. Auch die griechische Musik war schon Kunst, wenn

auch noch nicht in unserem Sinne eine völlig ausgebildete und daher selbständige, nur auf sich selbst beruhende.

. Ganz zuletzt kommen wir zu der Instrumentalmusik. An ihr ging schließlich die antike Tonkunst als solche zu Grunde.

Die Instrumente wurden im Anfang nur zur Begleitung des Gesanges verwendet, der übrigens ursprünglich selbst die feierlichen Geberden und Bewegungen (Pantomimen) der Gottesdienste und Feste ausdeutete. Ihr Spiel theilte daher durchaus dessen ernst an sich haltenden Charakter. Nur die orgiastischen Bacchusfeste mochten bereits lebhaftere Rhythmen anschlagen, und die vor allem daran anknüpfende heidnisch-sinnliche Kunst jener Virtuosen, die mit ihrer Musik bloß Vergnügen und Lust erwecken wollten, bildete wohl auch außer der vielfach gebrochenen und verzierten Tonlinie im ganzen jene bewegtere und fesselndere Rhythmik aus, die wir noch an der Zigeunermusik beobachten können.

Die geweihten Nationalinstrumente der Griechen waren jene Lyra und Kithara, deren schöne Gestalt uns noch heute jeden der Tonkunst gewidmeten Raum ankündigt. Daneben steht Apollos Phorminx, die nur eine wuchtigere Kithara war und gegen die Brust gestützt mit dem Finger oder dem Plectrum (Schlägel) gerührt wurde. Allein obgleich dieses Instrument ursprünglich ganz dem pythischen Gott und seiner mehr plastischen Dichtung angehörte, findet es sich doch schon auf sehr frühen Bildwerken in den Händen der Silenen und Satyrn, also bei jenem bacchischen Schwarme, den die unerschöpfliche Zeugungskraft und Wiedererstehung der Natur begeisterte und entfesselte. Hier eben wird es dann auch zu größerer Selbständigkeit als bloß den Gesang zu stützen erhoben sein und seine eigenen Fähigkeiten entfaltet haben. Denn die Kitharen mußten das vertreten, was wir heute in dem Chor der Saiteninstrumente besitzen, da die Griechen gestrichene Instrumente wie das arabische

Rebeck, unsere Geige, nicht kannten. Man besaß aber auch noch mehrere und vielsaitigere Instrumente, wie Barbiton, Psalterium, die Harfe, die Magadis, Pektis, alle mehr oder weniger dem Hackbret ähnlich, aber keines davon lag „in den Händen der Musen", durfte bei den nationalen Festspielen mit wettstreiten.

Das dritte eigentliche Nationalinstrument war die clarinettenartige Flöte (Aulos). Sie gehörte ursprünglich dem Dionysoscult und seiner melancholischen Klage um den gestorbenen Gott an, galt daher für wesentlich elegisch. Ja noch ursprünglicher war sie lydisch, also asiatisch, und Midas mußte sich zur Strafe, daß er sie der Lyra vorgezogen hatte, Eselsohren wachsen sehen. Marsyas aber wurde von dem Gotte selbst geschunden, weil er den Wettkampf mit seiner heiligen Lyra gewagt. Allein wir hörten schon von dem Sieger bei den pythischen Spielen, wo Apollos Drachenkampf selbst auf der Flöte dargestellt ward. Und dieser pythische Flötennomos war obendrein eine völlige Art symphonischer Dichtung und Programm-Musik, die sämmtliche Hauptbestandtheile des Kampfes bis zum Zähneknirschen und Verenden des Drachen ausdrückte. Dabei wirkten dann zugleich Kitharisten mit, und die Panspfeifen (Syringen) ahmten das pfeifende Zischen beim Tode des Ungeheuers nach, wobei Trompeten einfielen. Und selbst Pauken sollen nicht gefehlt haben, sodaß hier auch außerhalb der schwärmenden Feier des Dionysos schon etwas von den Elementen jener Zigeunermusik zu erkennen ist, die uns heute in so seltsam buntem Glanz eine eigene Welt neben der gewohnten unserigen malt.

Trotzdem galt die Flötenmusik für die weltliche gegenüber der geweihten der geistlichen Lyra, die stets zu heiligen Oden und Hymnen erklang, und war daher von ernsten Philosophen wie Plato und Aristoteles nicht wohl gelitten. Es gab ferner in Griechenland auch Doppelflöten, sie waren aber nur ein Uebergang von jener Panspfeife

(Syrinx) zur einfachen Flöte, das zweite Rohr gab wie der Dudelsack nur einen Ton. Zu den Bacchusfesten gehörten ferner noch die Hörner, Becken (Cymbeln) und Pauken, letztere durch ihren dumpfen Hall an die geheimnißvoll erfassenden Gewalten der elementaren Natur gemahnend. Die Trompeten dienten wie bei uns zum Kriege und zu Festen.

Aus der Verbindung von Syrinx und Sackpfeife (Dudelsack) entstand endlich in dem sogenannten Hydraulos (Wasserorgel) die früheste Orgel, indem die Kraft des Wassers den Wind stätig in die Flötenrohre drängte. Doch stammt dieses Instrument aus der üppigen Alexandrinerzeit im 2. Jahrhundert v. Ch. und diente nur zu einer halbsinnlichen Ergötzung, — ein voller Gegensatz gegen das künstliche Rieseninstrument unserer Kirchen und seinen erhabenen Beruf. Die Hydraulen vertraten eben die Spieluhr von heute und bezeichnend genug ist, daß der schwelgerische Kaiser Nero ihrer ebenfalls nicht entbehrte.

Damit scheiden wir von der griechischen Musik, obwohl wir diesem edlen Erzeugniß noch zweimal wiederbegegnen werden, einmal indem sie der neuen Kirche ihre helfende Hand zu den ersten tonlichen Bildungen für den Gottesdienst in der Liturgie leiht, dann indem sie die Vorstellung der persönlichen Rede in Tönen (Melodie) wiedererweckt und in der dramatischen Musik eine neue Kunst schaffen hilft, die in ihrer Steigerung vom einfachen Recitativ bis zum Schwunge dithyrambischer Tonweise die Antike auch erst in der Musik zur Wirklichkeit macht.

Es erübrigen noch wenige Mittheilungen über die Musik der Römer. Sie ist schon an sich unselbständiger, als was irgend sonst der mächtige Weltstaat von dem kleinen Griechenland entlehnt hat, und ward zudem bald ganz zur gefallsüchtigen und üppigen Tochter des Genusses der Weltstadt der alten Zeit.

Schon durch die Wettkämpfe bei den olympischen und

pythischen Spielen war der Eifer und damit die Eitelkeit der Virtuosität sehr erhöht worden: wir sahen es an dem Flötenwettkampf, der mit seinen Tausendkünsten alles und jedes malen wollte. Ebenso trat später zu der Virtuosität die Masse der Mitwirkenden: Ptolemäus Philadelphos von Alexandrien ließ bei einem Feste 600 Musiker, darunter 300 Cither spielende Sänger aufziehen. In dieser Verfassung ging die Musik auf die Römer über, die schon ihrer Natur und Geschichte nach nichts weniger suchten als den geweihten Ernst einer Kunst, welche die tieferen Regungen der Seele ausdrücken und das Gemüth zu erneutem Zusammenklang mit dem All und Ganzen führen soll. Aber die Massenwirkung und die Sucht in persönlicher Virtuosität zu glänzen entsprach der römischen Kaiserzeit. Schon zu Cäsars Zeiten waren einmal zu einem Feste 12000 Sänger und Musiker in Rom versammelt gewesen, und Horaz klagt, daß die bescheidene Flöte ihrer Väter wegen des Umfangs der neuen Theater den lärmenden Instrumenten habe weichen müssen. Kaiser Nero, der in allem alles Bisherige übertreffen wollte, trachtete auch der größte der Virtuosen zu sein. Obgleich schon bei seinem ersten Auftreten 60 n. Ch. die Leute nicht wußten, ob sie über die schlechte Stimme und den traurigen Vortrag lachen oder weinen sollten, und der Ausbruch des Mißfallens nur durch eine bestellte Claque verhindert ward, zog er dennoch sogar zu einer Kunstreise nach Griechenland, wo er von dem jetzt ebenfalls ganz verkommenen Volke mit den gleichen Preisen gekrönt ward, die einst edelste Künstlerhäupter geziert hatten. Die Kunst war eine Hetäre geworden, die einzig der Lust diente. Und wenn also Ovid schon die Musik seiner Zeit verweichlichend genannt hatte und sie später gar weibisch und zuchtlos gefunden ward, so hatte der heilige Hieronymus (329—420) nur Recht, wenn er diesem heidnisch-sinnlichen Treiben mit aller Energie entgegentrat und einfach sagte, eine christliche Jungfrau solle gar nicht wissen,

was Lyren und Flöten seien, noch wozu sie gebraucht würden. Es war Zeit, daß neue Ströme auch in dieses Weihegebiet des innern Lebens unserer Kunst gelenkt wurden, und sie sollten nicht auf sich warten lassen. Ja sie wurde wie wir bald erkennen werden, die eigentliche Kunst der modernen Zeit, die keine Welt und keine Epoche vorher mit ihr theilt.

Eines aber haben die Römer auch unmittelbar wenigstens für die Musikwissenschaft geleistet: Boetius (455—524) überlieferte in seinen fünf Büchern De musica (Ueber die Musik) der Nachwelt die Haupttheorien des Pythagoras, Aristoxenus, Ptolemäus und anderer griechischen Schriftsteller, aus denen bereits das Mittelalter die geordnete Lehre der Musik wiederherstellte. Ein Alexandriner aber war es, Alypius (um 360 n. Ch.), der uns auch die Notenschrift der Griechen, — denn sie allein unter den alten Völkern haben eine solche besessen — vollständig überliefert hat. Dieselbe ist aus dem Alphabet oder wohl ursprünglich aus den Zeichen der Planeten gebildet, die ja schon seit Egyptens und Pythagoras' Zeiten mit der Musik in den engsten Zusammenhang gebracht waren. In ihrer natürlichen Lage bedeuteten dieselben die diatonischen Töne, durch Umlegen auf verschiedene Art gaben sie auch die Versetzungen an. Immer aber war damit nur die Tonhöhe bezeichnet, die Dauer blieb durch Metrum oder Rhythmus gegeben und fand nur ausnahmsweise ihre eigene Bezeichnung. Auch ist hier das uns so naturgemäße Steigen und Fallen der Töne noch nicht erkennbar, was darauf beruht, daß der Grieche die Töne nicht maß sondern sozusagen wog, sie schwer oder leicht d. h. spitz nannte. Unsere Benennung der Töne ist aber jedenfalls von dieser Buchstabenschrift der Griechen herzuleiten, obwohl sie selbst sie nicht darnach sondern mit besonderen Namen nannten.

Damit stehen wir am Ende der ersten Weltepoche der Musik, der ausschließlichen Herrschaft der Melodie und

damit der Einstimmigkeit, um zu der zweiten Epoche zu gelangen, die allerdings auch auf dem Gesange beruht aber auf dem mehrstimmigen und damit die eigentliche oder reine Musik, die harmonische Kunst begründet.*)

II. Die harmonische Polyphonie des Mittelalters.

1. Der Gregorianische Gesang und die Anfänge der Contrapunktik.

Es ist nur natürlich, daß mit den heiligen Schriften und den alten Cultusformen die so einfachen ersten Christen auch den jüdischen Tempelgesang mit in ihren stillen Gottesdienst hinübernahmen. Wie aber das Neue Testament selbst griechisch abgefaßt ist, so war auch der jüdische Gottesdienst allmählich von der gleich universalen Macht der griechischen Cultur umgemodelt worden, und in dem älteren orientalischen Kirchengesang, wie er noch heute in der griechisch-katholischen Kirche lebt, besitzen wir jedenfalls eine solche Vermählung mit oder vielmehr Weiterbildung des jüdischen Gesangs in dem griechischen. Der Geist ist ein neuer, aber den höheren Culturformen der Griechen vermögen sich diese aus den einfachsten Volkselementen bestehenden Christengemeinden je länger je weniger zu entziehen. Die Bilder in den römischen Katakomben zeigen diesen Einfluß: der gute Hirte mit dem Lamm und Daniel in der Löwengrube gemahnen deutlich an den Hermes mit dem Bock und den thierbezähmenden Orpheus. Der Charak-

*) Als Schriften zur näheren Belehrung seien hier außer Ambros Geschichte F. Bellermanns vortreffliche Arbeiten „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen" (Berlin 1847) und „Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes" (Berlin 1840) sowie H. Riemanns „Studien zur Geschichte der Notenschrift" (Leipzig 1878) genannt, die letzteren auch für die folgenden Epochen.

ter der edleren griechischen Musik, ihr Tempelgesang und ihre tragische Lyrik, mußte sich allmählich durch ihre reinere Ausprägung der Form auf den Cultusgesang der Christen übertragen. Der jüngere Plinius berichtet, daß sie „Christus wie einem Gott einen Wechselgesang singen", und der jüdische Schriftsteller Philo schildert den Gesang der jüdischen Therapeuten in Alexandrien um 50 n. Ch. als einen solchen Wechselgesang der Frauen und Männer, der sich zuletzt zu einem gemeinsamen Chore verbinde.

Die Regelung und Feststellung dieses Gesanges geschah nun zunächst für die morgenländische Kirche durch den heiligen Basilius von Kappadozien († 379), von dem sie durch den heiligen Ambrosius ins Abendland kam.

Ambrosius, seit 369 Präfect von Oberitalien, ließ sich 375 taufen und ward dann sogleich von der orthodox-christlichen Gemeinde zum Bischof erwählt. Seinen Eifer für die christliche Kirche gegenüber den ketzerischen Arianern begrüßten die Kirchenväter der Zeit aufs freudigste, besonders jener Basilius der Große, der Begründer der griechischen Liturgie, die ihm derselbe auch zusandte und die Ambrosius selbst ins Lateinische übersetzt hat. Im Jahre 387 entbrannte nun in Mailand der Kampf mit den Arianern besonders heftig und die Kaiserin Justina ließ dem Bischofe befehlen ihnen die Kirche zu öffnen. Als Ambrosius dies entrüstet zurückwies, sandte sie am Charfreitag ihre Leibwache. Allein er schloß sich mit der Gemeinde in die Kirche ein und mußte dann mit ihr bis zum Ostermontage, wo der junge Kaiser Valentinian II. die Einschließung aufhob, volle drei Tage darin verharren. Darüber nun schreibt er selbst: „Ringsumher waren Krieger aufgestellt, welche die Basilika hüteten. Mit den Brüdern sangen wir Psalmen in der kleineren Kirche." Und sein eifrigster Schüler, der heilige Augustinus theilt uns in seinen Confessionen mit, daß es eben damals zu der praktischen Einführung der griechischen Kirchenmusik gekommen sei:

„Noch ist es nicht lange her, daß die Mailänder Gemeinde diese Art Tröstung und Ermahnung zu feiern begonnen hat, unter großem Eifer der mit Stimmen und Herzen zusammen singenden Brüder. — Es blieb das fromme Volk in der Kirche, mit seinem Bischofe zu sterben bereit. — Damals wurden, auf daß die Gemeinde in Angst zu zagen nicht unterliege, Hymnen und Psalmen nach Art der morgenländischen Gemeinden zu singen eingeführt." Hymnen und Psalmen waren ein alter Besitz der christlichen Gemeinde, sie brauchten nicht erst eingeführt zu werden. Aber sie mehr in der Weise unserer Hymnen und Choräle zu *singen* statt bloß zu recitiren (psalmodiren) war neu und konnte von der griechischen Kirche gelernt werden. Der Anlaß war allerdings sehr geeignet, und das mehrtägige fortwährende enge Zusammensein läßt es auch ganz gut möglich erscheinen, daß die Sache so rasch, in drei Tagen allerseits vollständig angeeignet war. Sodann mußte aber dieser neue Erwerb um so heiliger gehalten werden: es war ja eine erhebende Erinnerung an Kraft und Muth in schwerer Zeit. Um so begreiflicher ist es, daß später dem heiligen Ambrosius selbst die Erfindung dieses Kirchengesanges, die Begründung von Gesangschulen und vor allem die Feststellung der Tonarten zugeschrieben ward. Ja man nannte den ganzen Kirchengesang seiner Zeit nach ihm „Ambrosianischen Gesang", und das Te deum laudamus (Herr Gott dich loben wir), wenn es gleich ebenfalls aus der alten griechischen Kirche herübergekommen ist, wird stets den Namen „Ambrosianischer Lobgesang" behalten.

Ueber die Art dieses Gesanges nun sind wir ebensowenig völlig genau unterrichtet wie über seine Vorbilder. Denn Karl d. Gr. verfolgte ihn mit Feuer und Schwert. Syllabische Psalmodie war und blieb es gewiß immer, und nur am Schluß trat vielleicht ein wenig mehr melodisches Austönen ein. Doch wird der Ambrosianische Gesang noch als „metrisch" bezeichnet, was wie der Name

Hymne (Gesang zu Ehren der Götter) ebenfalls auf den griechischen Ursprung weist. Die vier Tonreihen, die Ambrosius aus den Gesängen selbst festgestellt haben soll und die wir später im Gebrauch der Kirche finden, waren denn auch nichts anderes als die uns bekannten, die phrygische, dorische, hypolydische und hypophrygische, deren Wesen so geheiligt erschien, daß man sie die „authentischen" d. h. die ursprünglichen, die Urtonleitern nannte. Benutzt wird zu ihrem Aufschreiben das griechische Alphabet worden sein, das ja Ambrosius aus der Liturgie des Basilius kannte.

Der jetzt folgende Papst Gregor der Große (591—604) hat einen noch größeren Namen in der Geschichte der Musik als selbst Ambrosius, und „Gregorianischer Gesang" heißt soviel als alter Kirchengesang überhaupt: ja cantus Gregorianus ward schließlich einfach zu Cantus firmus, feste Melodie. Denn Gregor hat die Liturgie neu geordnet und ihre Gesänge (Antiphonen), nachdem sie gereinigt und verbessert worden waren, nach dem Kirchenjahre geordnet aufschreiben und dieses Antiphonarium mit einer goldenen Kette am Altar von St. Peter befestigen lassen, damit es für ewige Zeiten Norm des Kirchengesanges bleibe. Ist nun dieses Originalexemplar auch längst nicht mehr vorhanden, so existiren doch noch einige Abschriften desselben, z. B. eine zu St. Gallen. Dieser Cantus firmus hieß dann als Chorgesang auch Cantus choralis, woher unser Choral stammt, und planus (eben) als aus gleichwerthigen Tönen bestehend, im vollsten Gegensatz zu dem Gesang der alten Griechen und des heiligen Ambrosius, dessen Tonlinie nicht eben, sondern gesenkt und gehoben durch Metrum oder Rhythmus war, und gerade diese äußerliche Einförmigkeit führte umsomehr zum Vernehmen des Klangelementes selbst, aus dem sich dann allmählich die Harmonie und die contrapunktistische Vielstimmigkeit gebar.

Das Sprachmetrum nämlich hat hier wenig Einfluß mehr auf die Gestaltung der Tonreihe, die Töne sind durch=

weg von gleichem Werthe und nur nach dem Accent der Worte werden sie verschieden betont. Sodann kommen bald, weil ja der heilige Sinn noch unendlich über die nächste begriffliche Bedeutung der Worte hinausgeht, auch auf eine Sylbe mehrere Noten, und vor allem der Schlußton ist ein melismatischer Gang auf demselben Vocal, — am frühsten im sogenannten Jubilus auf dem letzten a des Halleluja in der Messe, wie ihn mit gemüthreichem Humor noch R. Wagner in dem Bilde des von dem christlichen Leben so innig durchströmten deutschen Bürgerlebens des Mittelalters, in den „Meistersingern von Nürnberg" bei der Taufe des Lehrbuben David anwendet. Die Tonsprache drang hier aus einem Herzen, das vom tiefsten Glauben an die göttliche Offenbarung erfüllt war, und so meinte man auch, daß Gregor, der dieselbe in solcher Weise veredelt zuerst gegen alle Vergänglichkeit zu sichern bestrebt war, sie in einer höheren geistigen Welt vernommen habe, daß sie ein „Geschenk von oben" sei. In der That war es so in dem schönen Sinne, daß sein in der reinen Anschauung und Empfindung des Höchsten versunkener Geist einen tieferen Zusammenhang der Dinge erfaßte und aus der Qual und Beschränkung des gemeinen Daseins heraus ein wahrhaft beseligtes Leben genoß und aussprach.

Der Einfluß dieses Gregorianischen Gesanges auf die Musik der Kirche erstreckt sich denn auch über ein ganzes Jahrtausend, indem alle spätere Composition für dieselbe bis zu Palestrina und darüber hinaus aus diesem Melodieborn entweder schöpfte oder ihren Cantus firmus nach demselben bildete. Und selbst heute lebt er, wie wir noch sehen werden, in ungeschwächt erhebender und befruchtender Kraft fort.

Wie wurde nun, um zuerst darnach zu fragen, uns diese Kunst überliefert?

Zunächst erweiterte Gregor das Tonmaterial, indem er zu den vier authentischen Tonarten des Ambrosius noch vier andere hinzufügte. Und da diese letzteren nur die gleiche

Tonart von der unteren Quarte begonnen also abgeleitet waren, so nannte er dieselben im Verhältniß zu den authentischen plagalisch (abgeleitet). Davon kommt der Name Plagal- oder Kirchenschluß d. h. der Schluß mit der Quarten- statt der gewöhnlichen Dominantharmonie. Die erstere Tonart bewegt sich in ruhiger Kraft und Sicherheit vom Grundton zur Oktave. Beispiele sind Luthers siegesfreudiges „Ein' feste Burg" und „O Ewigkeit du Donnerwort", sowie Tannhäusers Liebespreis. Die andere schwebt um den Hauptton wie sinnend umher, Beispiel: das Adagio von Beethovens Quartett Op. 135, sein Schwanengesang, dem denn auch der charakteristische Plagalschluß nicht fehlt. Er benannte die Tonleitern mit Zahlen, und später zählte man einfach von I zu VIII. Dies sind also die alten Kirchentöne oder Kirchenmodi, die bis ins 17. Jahrhundert gebräuchlich blieben und bald auch wieder die griechischen Namen, jedoch verschoben, erhielten. Denn sie sind die alten griechischen Oktavgattungen und werden wie diese schon an sich als mit einem besonderen Charakter behaftet genommen, der jedoch gegen die Auffassung der Griechen gehalten sich sehr verändert zeigt. So wird der auf D stehende Kirchenton, jetzt dorisch genannt, als würdevoll und feierlich ernst bezeichnet. Das altdorische E, jetzt phrygisch genannt, heißt wegen seines Beginns mit dem Halbton, der jenen merkwürdigen „phrygischen Schluß" erzeugt hat, mit welchem auch im „Ring des Nibelungen" so charakteristisch das ewig räthselvolle Schicksalswalten ausgedrückt wird, — dieser Ton heißt heftig leidenschaftlich. Das alt-hypolydische F hat als zu freudiger Erhebung geeignet dann noch Beethoven zu dem „Dankgesang in modo lidico" in Op. 132 bestimmt. Das jonische Cdur dagegen war als „lasciv" von der Kirche ausgeschlossen, während die weltliche Musik solch helles Tönen und ungehemmtes Fortgehen durch die Töne sehr liebte und der musikgelehrte Marchettus von Padua auch schon im

14. Jahrhundert diese reine Durtonart für die einfachste und natürlichste von allen erklärte.

Sodann die Aufschrift der Töne, die jetzt nach dem lateinischen Alphabet heißen, ist bei Gregor in einer Weise ausgeführt, die das Steigen und Fallen der Töne anzeigt. Es waren ungefähr 30 Häkchen und Strichchen, die man wohl den griechischen Accentzeichen (` ´ ˜) entnahm und wie diese über die Worte setzte. Sie hießen sehr bezeichnend Neuma (von pneuma, Hauch). Doch war dies immer noch unsicher genug und die alten Singmeister lehrten denn auch die Ausführung der Antiphonen auf gar verschiedene Art. Zunächst stellte sich nun bei dieser Aufschrift wenigstens die Tonart fest, indem man zu den Neumen einen der griechischen Vocale setzte, mit denen die Kirchenmodi bezeichnet wurden. Dann kam man auf den glücklichen Gedanken, über die Textworte eine Linie zu ziehen, die den Ton F bedeutete. Und da dies dem Sänger den Schlüssel zur Lesung des Ganzen gab, so hat man hier, was noch heute F- oder Baßschlüssel heißt. Zu dieser Linie, die roth war, kamen dann bald eine gelbe für C und dazwischen weitere für g, a und b, und so ward aus Neuma, die auch Nota romana hieß, und Linie unser Notensystem in Punkten oder Noten, das auch sobald das Maß (mensura) d. h. die Länge oder Kürze der Noten geben mußte, als eben mehrere Stimmen zu gleicher Zeit zu singen begannen.

Endlich war Gregor der Begründer der berühmten römischen Sängerschule, die in der Sixtinischen Kapelle und Palestrina ihren Welttriumph feierte. Er wußte in jeder Beziehung, was bei einem wahren religiösen Cultus die Musik zu gelten hat, und war denn auch in diesem letzteren Punkte sogar selbstthätig mitwirkend. Denn das Erlernen eines Gesanges nach jener noch immer so unbestimmten Notenschrift war eine schwierige Sache, galt aber jenem Zeitalter als ein nothwendiges Erforderniß für jeden

Geistlichen. Römische Sänger kamen dann bald auch nach Gallien, Britanien und im 8. Jahrhundert zu uns, wo namentlich in Fulda eine Gesangschule gegründet ward. Doch hinderte die Wildheit und Rohheit unserer Vorfahren mit ihren ungeschmeidigen Kehlen noch lange die Einführung des edlen römischen Gesanges. Karl der Große, der zur Befestigung seiner Macht die alten fränkischen Stammeslieder sammelte, wollte auch auf diesem Wege der religiösen Cultur nachhelfen. Doch sollen die Sänger, die ihm von Rom geschickt wurden, aus Haß gegen die Franken sich verschworen haben den Gesang fehlerhaft zu lehren. Im Jahre 790 sandte der Papst abermals zwei nach dem Norden und einer von ihnen, Romanus, blieb mit seiner authentischen Antiphonenabschrift eben in St. Gallen, wo er eine berühmte Sängerschule gründete. Diese alte Abschrift ist in neuerer Zeit in Paris autographirt herausgegeben worden.

In dieser Schule nun bildete sich zu einer Zeit, wo in Italien selbst wieder alles in Verfall zu gerathen drohte, die Musik weiter, in Gesang wie in Melodie und Dichtung. Dazu diente vor allem der Ausbau jenes Jubilus am Schluß des Halleluja unter dem Namen Sequenz (Folge) oder Prosa. Man ließ in ungebundenem Ausstrom, als Prosa, die Worte des Jubels und Preises oder später auch Leides und Schmerzes folgen, eine Art kirchlichen Volksliedes im Gegensatz zum gebundenen liturgischen Gesange. Berühmt ist die Sequenz unser heutiger Choral „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen" von Notker dem Stammler aus der St. Galler Schule, die er verfaßte, als er in einer wilden Felsschlucht Arbeiter an einem Brückenbau fand. Auch der durch V. Scheffel allgemein bekannt gewordene Ekkehard gehört hierher sowie die weltberühmten Gedichte Stabat mater dolorosa von Jacobus Benedict († 1306) und das Dies irae (der Tag des Gerichts) von Thomas a Cellano (1250), das in die Seelenmesse (Requiem) aufgenommen ist.

Wollen wir nun den Werth und die Bedeutung dieser uralt heiligen Menschheitsgesänge ermessen, so leitet uns da eine kunsthistorische Parallele auf die Spur. Homer und die alten Lyriker stellten ihrem hellenischen Volke seine eigensten inneren Anschauungen vom Ewigen, seine Götter und Heroen, in erster dauernden Phantasie-Gestaltung dar, die griechische Tragödie und Plastik bildeten dieselben zu persönlichsten Typen aus, in denen der menschliche Geist sich selbst als deren „Ebenbild" wiedererkennt. Nach den Idealtypen des Zeus, Apollo und verschiedener weiblichen Gottheiten gestaltete dann in unendlicher Vertiefung und Beseelung die christliche Anschauung den Christuskopf, das Marienideal und die zahlreichen Heiligen, in deren Antlitz sich die Mannichfaltigkeit unserer Anlagen und Seelenzustände in herrlicher Schönheit und Innigkeit wiederspiegelt. Eine noch tiefere Erfassung des Wesens der Welt aber hallt uns aus jenen altheiligen Tempelgesängen entgegen, die ja selbst die Erzeuger des Wortes der religiösen Hymnen waren. In dem christlichen Kirchengesang, in dem sich dieselben dann schließlich zusammengefaßt und so für die Welt sicher aufbewahrt finden, stellt sich uns also ein sinnenhaftes inneres Weltbild und die eigentliche Seele des Menschen nach ihrer göttlichen Natur selbst dar. Seine Texte sind die altheiligen der beiden Testamente. Jeremias Klage um die Abwendung Gottes von seinem auserwählten Volk, Davids Anrufen aus tiefer Noth und wiederum tausendfach jubelndes Preisen des höchsten Gottes, das Hohelied von dem Glück der Seele, wenn sie in der Liebe den letzten schönen Gewinn der religiösen Hingebung gefunden hat, endlich die heiligen Bilder und Sprüche, die uns Christus selbst vom Ewigen und seiner Erscheinung in der Welt gegeben, — was wäre erhabener, was mehr voll Geistestiefe und Empfindungsfülle, was mehr ideal und reiner Typus unseres eigenen tiefsten Wesens als dieses?

Und doch vernahmen wir ja, daß das begriffliche Wort

allein hier den vollen Sinn nicht auszusprechen vermag, weil derselbe eben über allen Begriff geht und das ewig Ewige und den letzten Sinn aller Dinge selbst berührt. Ebendarum erschuf sich der menschliche Geist, je mehr er diesen ewigen Sinn der Welt und das Unendliche des Geistes erfaßte, jene neue Sprache seines Wesens, die Musik, und wir ermessen jetzt, was die Menschheit an diesen altchristlichen Gesängen besitzt. Sowie die Antike ein Bild der äußeren Erscheinung und jeder Kräfteregung des Menschen ist, so sind sie ein gleich typisches und noch unerschöpflich reicheres Bild des inneren Menschen in seiner tausendfachen Mannichfaltigkeit der geistigen Physiognomie und Seelenregung. Das Antiphonarium mit seinen Meßgesängen, Psalmen und Hymnen ist die Welt, in der die menschliche Seele sich selbst nach ihren entscheidenden und allberührenden letzten Regungen rein dargestellt hat. Und wie Phidias' lockenschüttelnder Vater Zeus aus Homers Idealanschauung und der Apollokopf aus den pythischen Hymnen entstand, so werden wir jetzt die Meister erstehen sehen, die sich an solcher erhabenen Wahrheit der inneren Menschengestaltung selbst zu der Fähigkeit einer vollen Ausgestaltung dieser Bilder erhoben und Typen unserer Seelengestalt schufen, welche an Schönheit und Würde die Antike ebensosehr überragen, wie das Innere das Aeußere selbst, wie das Christenthum jede andere Art menschlicher Idealanschauung. Ja um den Ausblick in die volle Unerschöpflichkeit dieser Welt einer zweiten, einer inneren Plastik, wie man sie nennen möchte, sogleich über die Jahrhunderte jener Blüte der italienischen Polyphonie in Palestrina hinaus zu unseren Tagen zu gewinnen, sei schon hier berührt, daß die neuere katholische Kirchenmusik, besonders in Franz Liszt, — und wir erkennen mit welch bestem Grunde, — an das sichere Fundament aller echten Kirchenmusik, an die alten Antiphonen wiederanknüpft und so auch eine neue Welt des Schaffens auf religiösem Gebiet ersteht. Dazwischen liegt aber

noch die ganze mächtige Schaffensperiode der norddeutschen Organistenschule, die auf den protestantischen Choral gebaut, ebenfalls auf jenem letzten Grunde des Cantus choralis steht, dem sie entweder direct entnommen oder nachgebildet ist. Endlich deuten uns die Gesänge, in denen nun bald auch im Bilde der musikalisch-dramatischen Kunst das heiligste Symbol der inneren Heiligung und Erhebung, die Feier des Abendmahls und das Empfangen der letzten Wahrheitsspende in Vereinigung mit dem Erlöser dargestellt werden soll, — die Chöre der Hüter des heiligen Grals in Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal" ein gleiches Wiedererstehen jener hehren Welt menschlicher Idealtypen auf einem ganz andern und sogar rein weltlichen Gebiete an, — Anlässe genug, um auf die Bedeutung jener frühen polyphonen Kunst wie auf ihre letzte Quelle in den Antiphonen von neuem lebhaft aufmerksam zu werden.

Jene Kunst der Polyphonie (Vielstimmigkeit) selbst aber, die nach der griechischen ersten die zweite Weltperiode der Musik und eine Kunst darstellt, die ganz auf eigenem Grund und Boden gewachsen ist und steht, erforderte, wenn auch nicht wie die alte Homophonie Jahrtausende, doch ebenfalls viele Jahrhunderte zu ihrer Entstehung und ersten Vollendung, und wir kommen also jetzt zu ihrer eigenen Geschichte. Zahllose Experimente des praktischen Vernehmens und Speculationen des tastenden Geistes sind nöthig gewesen, um dieses Wunderkind der menschlichen Schöpfung, einen wahren Triumph geistig-seelischer Schöpferkraft zu erzeugen, und von der contrapunktischen Polyphonie gilt im allervollsten Sinne Schillers Wort: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein!"

Das älteste Beispiel von Zwei- und Mehrstimmigkeit der Musik ist uns aufbewahrt in Hucbalds Organum. Es weist durch seinen Namen auf den Ursprung aus der Instrumentalmusik. Denn Organum, in unserem „Orgel"

noch enthalten, war das was uns allgemein Instrument heißt. Wir hörten von der Entstehung der Orgel aus Pansflöte und Sackpfeife. Die letztere hatte eben wie der heutige Dudelsack einen stets mitklingenden Baßton. Ebenso kommt auf alten Bildwerken eine flache Fidel mit drei Saiten vor, die alle zugleich erklangen und zwar so, daß die zwei unteren ein Intervall aushielten, die obere aber eine Melodie darüber ausführten. Der Volksmund bewahrt noch heute in seinem Wort „Orgelei" das Bild eines ewigen Einerleis im Reden oder Spielen. Ars organandi (oder organisandi), Kunst zu orgeln aber nannte die mittelalterliche Zeit direct auch die Art zu singen, die uns durch jenen Hucbaldus überliefert ist.

Hucbald war Mönch in einem flandrischen Kloster, wo er im Jahre 930 achtzig Jahre alt starb. Sein Organum zeigt zwei Arten mehrstimmigen Gesanges: er läßt zu dem Cantus firmus des Basses die höhere Stimme in Quarten mitgehen, was auch durch Verdoppelung beider Stimmen in noch höherer Lage zu einer anscheinenden Vierstimmigkeit führt, und nennt dies Symphonia d. h. Zusammenklang. Oder er läßt die obere Stimme in verschiedenen Intervallen (Tonentfernungen) als Secunde, Terz, Quart rc. über dem Baß einhergehen. Die erstere Art mag aus dem praktischen Kirchengesang stammen, wo die von Natur eine Quarte oder Oktave höher liegende Tenor- oder Falsetstimme solche Uebung hervorrief, die in Oktaven ja schon den Griechen geläufig war. Die zweite Art, Diaphonia, Auseinanderklang, lateinisch Diskantus genannt, erinnert an das instrumentale Organum, da der Baß häufig ganz gleichmäßig ein und derselbe Ton ist, was wir heute Orgelpunkt nennen.

Von diesem ersten Zusammenklang verschiedener Stimmen leiten sich denn auch die Namen derselben her. Der Tenor (von tenere, halten) hielt mit der Zeit regelmäßig den Cantus firmus; die höhere Stimme, das männliche

Falset (Fistel), — Frauen wurden zum gottesdienstlichen Gesange nicht verwendet („mulier taceat in ecclesia“), — hieß sowie heute die tiefere Frauenstimme Alt (altus, hoch), und das höchste Falset wie unsere höhere Frauenstimme Sopran (soprano, höchste). Der Baß (von Basis) fundamentirte das Ganze. Im Gegensatz zu ihm ward dann die gesammte höhere Stimmlage Diskant genannt, von eben jenem Auseinandersingen der oberen Stimme gegen den Baß im Organum, das selbst bald ganz zum Diskantus (déchant) wurde. Ebenso stammt von dieser einfachsten Art der Mehrstimmigkeit der Name Contrapunkt, der das selbständige Leben jeder einzelnen Stimme im mehrstimmigen Gesange bezeichnet: was wir heute Note nennen, hieß dem spätern Mittelalter punctus (Punkt), und punctus contra punctum, Note gegen Note ward zu „Contrapunktus“. Dieser war in solchem Falle „gleich“. Fielen aber mehrere Noten gegen eine, so war er „ungleich“, und im Fall lebendigen Schwebens und reichen Blühens der Gegenstimme wurde er floridus (blühend) genannt. Das Wort Contrapunkt selbst findet sich zuerst nach 1300 bei dem Pariser Musikgelehrten de Muris.

Hier war nun, wenigstens in dem Diskantus, dem Princip nach etwas Neues gefunden. Denn jede Stimme hatte die gleiche Selbständigkeit. Und gar als man solche Gegenstimmen erfand, die gegeneinander vertauscht werden konnten, was man doppelten Contrapunkt nennt, war ein Keim zu Bildungen gegeben, die architektonisch völlig aus eigenen Mitteln bauen und weiterhin durch contrastirenden Satz und Gegensatz einen dialektischen Prozeß darstellen konnten. Damit war der Musik ein großer Sieg errungen, ein selbständiger Antheil an der Unendlichkeit wahrhaft geistigen Lebens gewonnen. Das erstere Gebilde gipfelt in der Canonik, deren Vollendung die Fuge ist, das zweite Princip findet seine eigentliche Verwendung und höchste Steigerung in der Form der Sonate

und was aus ihr und der Symphonie geistig Freies und dramatisch Bewegtes hervorgegangen ist.

Betrachten wir nun jenen Keim, der durch ein halbes Jahrtausend stetig fruchtbarer Arbeit das Wundergebilde der Contrapunktik ermöglicht hat, näher, so erscheint besonders die erste Art des Organum, das Quint- und Quartsingen, uns sehr verwunderlich und wol gar ohrverletzend. Allein Hucbald selbst, dessen Tractat uns in Abt Gerbers Scriptores ecclesiastici (1784) erhalten ist, nennt es sogar „einen lieblichen Zusammenklang". Es erinnert auch in der That an jene tief ruhige, man möchte sagen leere Weile der den ersten Katakombencapellen nachgebauten Krypten (Unterkirchen), in denen wir allerdings von dem Gefühl einer grenzenlosen Oede und Weltverlassenheit ergriffen werden, das kein vergängliches Wünschen mehr duldet und uns der Verneinung des Lebens und dem Tode geweiht erscheinen läßt, wo aber auch die täuschungslose Wahrhaftigkeit des Todes und das Wegreißen des Schleiers aller trügenden Erscheinung uns die ganze Größe des alles überwogenden Ewigen enthüllt und eine wunderbare Stille des Gemüthes erzeugt. Franz Liszt verwendet daher in seinen kirchlichen Monumentalwerken solche reine Quintenfolgen absichtlich, wo er das unfaßbar Hohe und Große den Sinnen greifbar machen will. Beethoven vertraut ihnen, freilich durch Hinzufügung der Terz gemildert und vermenschlicht, oft, z. B. in Op. 106, die ganze Tiefe der Erschauung da an, wo das Gemüth sich auf seine eigenen Abgründe und den ebendeshalb so tief bedurften Zusammenhang mit einem Ewigen besinnt, und hat sie sehr bedeutsam in der Eroica verwerthet, um die solch mächtigem Heldenthume entsprießende ganze Reihe neuer Thaten und Segenswelten dem inneren Auge sichtbar zu machen.

An dem zweiten Organum aber war eben die Selbständigkeit der Gegenstimme ein neuer geistiger Reiz bei der altgekannten Melodie, und bald biskantirten in solcher

schweifenden Weise alle Kirchensänger. Man nannte dies contrapunto alla mente, Gegensingen aus dem Kopfe, was wir eben phantasiren nennen würden, und ergab sich dabei allmählich der ausschweifendsten Phantasie und zugleich einem Schreien und Brüllen, das von den ernsteren Vertretern der Kirche und ihrer Musik in den stärksten Ausdrücken gegeißelt wurde. Aber das Ohr lernte so auf dem Wege des praktischen Vernehmens mit der Zeit den inneren Zusammenhang der gesammten Tonwelt erfassen. Und als man gar dahin kam zu erkennen, daß das gleiche Motiv durch alle Stimmen sich wiederholend nachgeahmt werden und dennoch jede Stimme ihrerseits ruhig weiter gehen konnte, war in dieser canonischen Imitation (geregelten Nachahmung) ein neues und höchst eigenartiges Constructionssystem gefunden, das eben der Musik zuerst selbständiges Leben sicherte.

Doch ehe wir nun dieses neue und recht eigentlich musikalische Constructionssystem der Kunst uns näher vorführen, müssen wir die einzelnen historischen Daten aufzählen, die durch den Raum mehrerer Jahrhunderte diesen Schritt selbst ermöglichten und als letztes Ziel einer langen Entwicklung darstellen.

Das Erste, was sich zur Aufzeichnung der mehrstimmigen Musik unumgänglich nothwendig erwies, war eine Notenschrift, die auch den Werth der Noten anzeigte, damit jeder der Sänger wissen konnte, wie lange er auf seinem Tone zu verweilen hat. Schon Guido von Arezzo zeigt hundert Jahre nach Hucbald die Zahl der Notenlinien auf vier festgestellt und benutzt auch deren Zwischenraum, sodaß jetzt jeder diatonische Ton seine bestimmte Lage gewann. Er vereinfachte auch die Neumenzeichen, sodaß sie sich bereits unserer Notenschrift sichtlich näherten. Diese selbst beruht vor allem auf dem Mensuralisten Franco von Cöln, der zu Anfang des 13. Jahrhunderts wirkte. Mensura heißt also das Maß, die Länge

der Noten, und weil die contrapunktische Kunst solche zuerst und wesentlich erforderte, hieß sie selbst Mensuralmusik und jene ersten Meister Mensuralisten. Franco, wie alle ältern Scholastiker an der griechischen Tradition festhaltend, nahm nach dem alten Versmaß des Trochäus (¯ ˘) und Jambus (˘ ¯) eine lange Note (Longa) und eine kurze (Brevis) an, die zusammen 3 Taktheile ergaben und die vollkommene Taktart darstellten. Der zweitheilige Takt hieß unvollkommen, und von einer solchen breve imperfetta kommt unser Ausdruck alla breve für einen zweitheiligen Takt, der besonders markirt hervortreten und den ganzen Satz beherrschen soll. Franco hatte auch bereits Zeichen für die Pausen. Der Strich und die Fahne an den Noten die auch vom Neuma herrührten, machten sie selbst in der kleineren Theilung der Achtel, Sechzehntel ꝛc. kenntlich. Der Taktstrich stellte sich ebenfalls allmählich wenn auch erst später als Bedürfniß ein, und besonders die stets reicher sich gestaltende Instrumentalmusik half bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts unsere Notenschrift in allen wesentlichen Zeichen feststellen, die dann die allerneueste Zeit mannichfach vereinfachte und zugleich weiter entwickelte. Derweilen war (1502) von dem Italiener Petrucci auch der Notendruck mit beweglichen Typen gefunden und so die Verbreitung von Musikwerken auch in weitesten Kreisen leicht geworden.

Guido von Arezzo (um 1020) war es auch, der eine leichtere Gesangsmethode ersann, indem er eine Hymne singen lehrte, deren einzelne Verse mit den Tönen der Skala begannen, sodaß der Lernende dieselbe durch praktische Uebung sicher im Ohre behielt. Die Hymne war der Anruf eines Heiligen um Wahrung vor Heiserkeit und begann mit dem Worte Ut(c), der zweite Takt mit der Sylbe Re(d), der dritte mit Mi(e). Daher haben die Romanen noch heute ihr ut re mi fa sol la, dem später als 7. Stufe das si hinzugefügt ward. Denn Guido hatte

nur ein System von sechs Tönen (Hexachord). Wir erwähnen desselben, weil es einen wichtigen Uebergang zur heutigen Oktave bildet und auch unter dem Namen Solmisation Jahrhunderte lang Geltung hatte, ja noch im vorigen Jahrhundert Vertheidiger fand. Doch hat nur die Tradition auch letztere Erfindung auf Guido selbst übertragen, der allerdings schon zu Lebzeiten durch seine musikalischen Erfindungen und Verbesserungen so berühmt war, daß gar der Papst selbst bei ihm die Kunst in drei Tagen singen zu lernen praktisch erprobte.

Was nun zur Erweiterung und Belebung der Kunst später wesentlich mitwirkend eingriff, war die Ausbildung der weltlichen Musik. Die Kreuzzüge hatten uns außer den Lärminstrumenten der Pauke und Trommel auch die arabische Laute und die Guitarre ins Abendland gebracht, die bald Eigenthum aller Sänger und „fahrenden Leute" (Musikanten) wurden. Aber noch wichtiger als diese Instrumente des Ostens ward die Cultur, welche die Araber schon damals zu so hoher Blüte entwickelt hatten, zumal ihre Poesie, für unsere Kunst. Denn ihre eigene Musik blieb streng homophon wie die aller Orientalen bis auf die heutigen Zigeuner und außerdem von ausschweifender Theilung der Skala (Drittelstöne) und durchaus vorwiegender Verzierung (Fioritur, Ornamentik). Aber ihre Dichtung wirkte von Spanien aus auf Südfrankreich. In der Provence vor allem erglänzten die Troubadours (von trouver, finden), deren Stärke eben in Melodieerfindung bestand, während unsere deutschen Minnesänger vor allem die Dichtung betonten. Zur Seite der Troubadours wirkten die Minstrels als Begleiter ihrer Gesänge auf Instrumenten. Diese, auch Jongleurs (Joculatores, Spaßmacher) genannt, bildeten jedoch damals noch eine geringgeachtete Zunft. Unter diesen französischen Melodikern ist besonders zu nennen Adam de la Hale, der zugleich Contrapunktist zwar und 1282 ein Singspiel „Robin und

Marion" verfaßte. Er ist demnach als der Vater der dramatischen Kunst in Frankreich zu betrachten.

In Deutschland blühte der Minnegesang hoch auf, und wenn er sich also auch vorzugsweise auf die Dichtung warf, so haben wir doch auch ihm herrliche Melodien wie z. B. vom Wolkensteiner zu verdanken. Der „Sängerkrieg auf Wartburg" vom Jahre 1207 mußte zudem auf die Würdighaltung der Kunst mächtig einwirken. In den Bürgerkreisen erstand ebenso der Meistergesang, der bis in dieses Jahrhundert hinein fortgelebt und ebenfalls durch Richard Wagners Schaffen ein unsterbliches Denkmal erhalten hat. Auch das Volkslied veredelt sich: das kürzlich gefundene „Locheimer Liederbuch vom Anfang des 15. Jahrhunderts enthält schönste Melodien, die aber unzweifelhaft älter sind als diese Aufschrift. Gleich den Meistersingern thaten sich auch die „fahrenden Leute" zu festen Bruderschaften zusammen, wie eine Nicolaibruderschaft 1288 in Wien begründet ward mit einem Spielgrafen an der Spitze, der in Frankreich zu einem sehr allmächtigen Roi des menestriers (Pfeiferkönig) ward.

Der nächste Anstoß zur Weiterbildung der kirchlichen Kunst nun, die wie sie den tiefsten Schatz der Musik, den wahren heiligen Gral, hütete so auch deren edelste Aufgaben zu pflegen hatte, geschah eben in dem Lande der Troubadours, als 1305 der päpstliche Hof seinen Sitz in Frankreich aufschlug. Der Diskantus (déchant) blühte hier besonders auf und das lose Improvisiren wich festen Regeln und gesetzten (componirten) Stücken. Wilhelm von Machault schrieb 1364 die erste bekannte vierstimmige Messe. Eine weitere Erfindung war der Faux-Bordon (Falso bordone), der zu der Quarte unter dem Cantus firmus noch deren untere Terze erklingen ließ, sodaß eine Reihe von Sextaccorden entstand, zu denen man den Grundton als bordone (bourdon) d. h. tiefen Glockenton imaginär hinzuhörte. Dieser Gesang wanderte mit nach Rom zurück

und klingt noch in Allegris berühmtem Miserere weiter, das alljährlich zu Ostern in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird. In späterer Zeit benannte man jedoch mit Falso bordone jede einfache vierstimmige Harmonisirung des Cantus firmus.

Die nahe Berührung des Nordens mit dem Glanz und der Würde des päpstlichen Hofes weckte nun diese germanischen Lande selbst zu bedeutungsvollem Kunstbilden auf, und die nächsten Jahrhunderte der Musik gehören den Deutschen und den Niederländern. Letztere sind, wenn auch nicht die eigentlichen Erfinder, so doch diejenigen, die den Contrapunkt zu einer unerhörten Leistungsfähigkeit entwickelt haben. Wilhelm Dufay aus dem Hennegau, um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühend, muß als einer der ersten eigentlichen Contrapunktisten gelten. Doch enthält das Locheimer Liederbuch einige vielleicht ältere, unter denen das dreistimmige „Der Wald hat sich entlaubet" herrlich hervorragt. Die Stimmen bekommen jetzt mehr kenntliche Physiognomie und werden durch die Nachahmung in einen innigeren Zusammenhang miteinander gebracht, als schon die gemeinschaftliche harmonische Beziehung ihnen giebt. Es entsteht der Canon, damals noch fuga (Flucht) geheißen, weil die Stimmen immer nacheinander auf einer anderen Tonstufe eintreten und so einander zu fliehen schienen. Die nachahmende Stimme konnte auch vergrößert (augmentirt) oder verkleinert (diminuirt), die Stimmen „verkehrt" werden, und es kam so eine außerordentliche Mannichfaltigkeit in die Contrapunktik, die allmählich der so gern rechnende Verstand jener scholastischen Zeiten in das Unglaublichste der Künstelei steigerte Auch pflegte man jetzt besonders beliebte Volkslieder als Cantus firmus aufzunehmen, um so dem Ganzen neuen Schmuck und individuelleres Leben zu geben, und benannte dann auch unbefangen diese Messen nach den Liedern selbst, unter denen ein vermuthlich provençalisches L'homme armé so

beliebt war, daß fast jeder Tonsetzer bis ins 17. Jahrhundert eine L'homme armé-Messe aufzuweisen hat.

Und was bedeutet nun, müssen wir uns vorerst fragen, die so festgestellte „canonische Imitation?"

Es war hier, wie wir sagten, ein eigenes Constructionsmotiv und ein erstes Mittel gefunden, die Musik selbständig und von jeder Beihilfe des Wortes oder des Rhythmus frei und demnach zu Bildungen fähig zu machen, die dem höchsten Schaffen aller Kunst ebenbürtig sind.

Wie sollen wir uns dieses Constructionsmotiv klar machen? Vielleicht am besten durch Vergleichung mit demjenigen Mittel, womit die Baukunst ihre mächtigen Gebilde schafft, die auch von allen Künsten hier allein ähnlich bildet wie die Musik.

Die uralt orientalische Säulenordnung ward in dem griechischen Tempel zu ihrer Vollendung erhoben. Derselbe stellt den irdischen Raum in schönster Weise geschlossen und gegliedert dar und ist ein leicht überschaubares Bild dieser endlichen Welt mit ihren zu Göttern erhobenen Menschenbildern. Das Christenthum dagegen gewann die Vorstellung eines Unendlichen und Geistigen, dem weder dieser endlich begränzte Raum noch der auch nur beschränkte Sinn des Menschen entspricht. Wie sollte ihr ein sichtbarer Ausdruck in Stein werden? Die Römer hatten von den Etruskern den Bogen und das Gewölbe überkommen. Diese waren ein neues Constructionsmittel und außerdem zur Darstellung des ewig bewegten und doch wieder in sich selbst beschlossenen geistigen Seins geeignet. Denn die Rundung, der Kreis bezeichnet dieses stete Ausgehen von sich selbst und die ebenso stetige Rückkehr zu sich selbst. Stellte nun die Wölbung und vor allem die Kuppel den unbegränzten Raum des Himmels dar, so vermochten die Bögen, welche die Pfeiler miteinander verbanden, den Raum ohne Brechung und in steter Bewegung zum Chore weiter und wieder zu sich selbst zurückzuleiten, und wir erhielten mit diesem

christlichen Dome die Darstellung der Unendlichkeit in Raum und Zeit, in Ruhe und Bewegung auch in einem solchen doch immer auch nur endlich beschränkten Bau, — der entsprechende Raum, um den Geist aus seiner irdischen Enge in die Weite des unendlichen Geistes zu leiten und so in innere Erhebung und Andacht zu versetzen.

Dies ist ein Vorbild jener mächtigen mittelalterlichen Polyphonie, welche noch weit tiefer und herrlicher die Unendlichkeit des christlichen Geistes wiedererscheinen läßt, als schon jene wundergleich wirkenden Dome es gethan hatten. Ein Thema setzt ein; eine zweite Stimme nimmt dasselbe (den „Führer") auf, indem die erste ruhig weitersingt und sogar erst durch ihren Contrapunkt (den „Gegensatz") den Sinn und Gehalt desselben völlig aufdeckt; eine dritte, eine vierte und fünfte folgen, immer das gleiche Thema anstimmend und es dann wieder an eine andere Stimme abgebend, ohne jedoch selbst vom Gesang irgend abzulassen: — wie die Bögen und Pfeiler uns einen Raum gliedern und ihn gewissermaßen in die Bewegung des Unendlichen versetzen, so baut sich hier vor unserem Ohre und inneren Auge ein Raum in Tönen auf. Und wie im Dome die Pfeiler vor einander zu fliehen scheinen und den Geist stets in antheilnehmender Bewegung für dieses Ganze erhalten, so spricht man also auch hier, in dem vollendetsten Gebilde solcher canonischen Nachahmung von einer „Flucht" der Stimmen und nannte es fuga, Fuge.

Es giebt jedoch, so fügen wir hinzu, auch ein deutsches Wort „Fuge". Im Nibelungenliede heißt es gerade von dem Spielmann Volker: Sin ellen zu der fuge diu waren beide groz, „seine Kraft und seine Geschicklichkeit, die waren beide groß". Man hat daher bei jenem musikalischen Kunstgebilde auch an das altdeutsche Wort für besonders hohe Kunst gedacht. Es hat aber seinen Namen von dem lateinischen fuga.

Und was besitzen wir nun an dieser Polyphonie, die

nicht eine bloße Mehrheit von Stimmen, sondern ein Gewebe vieler Stimmen ist, in dem jede einzelne von der andern verschieden und durchaus selbständig, also in gewissen Sinne ebenfalls Melodie ist?

Zunächst ist klar, daß in diesem Gebilde die Musik zuerst völlig auf eigene Füße gestellt ist und durchaus aus eigenen Kräften schafft, mit eigenen Mitteln baut, also eine selbständige Kunst geworden ist, wie sie keine Zeit vorher besessen hat und keine Zeit wieder verlieren kann. Denn sie ist ein neues Ausdrucksmittel des Geistes und zwar des höchsten geworden und so ein geweihter Besitz der Menschheit. Hier bedarf es des Wortes nur so weit, als ohne dasselbe nicht wol gesungen werden kann. Denn dieses Gebilde vermag ja, bloß von Instrumenten ausgeführt, durchaus auf sich selbst zu stehen. Aber ebensowenig bedarf es als Ganzes der Rhythmik des Tanzes: im Gegentheil ist es Gesetz der Canonik und Fuge, daß sie keinen Absatz kennt, stetig bis zum Schlusse fortläuft und ihre innere Gliederung ebenso nur durch den Neueinsatz der Themen herstellt, wie die Bögen den Bau des Domes, einer den anderen aufnehmend, rhythmisch gliedern. Es kann also auch keinerlei Musik dieser Contrapunktik völlig entbehren, ohne das Entscheidende dieser Kunst und damit ihr selbständiges Leben aufzugeben, — und wäre es auch wie im Liede nur die sogenannte Begleitung, die selbst im ärmsten Falle im Baß immer noch die erfüllende zweite Stimme zur Melodie, also den „Contrapunkt“ macht. Ja ohne es zu ahnen und zu wollen, nehmen wir Heutigen solche harmonische Fundamentirung der Melodie, die auf diesem wahren Mutterboden der Musik gewachsen ist, in unser Ohr willig auf.

Und was ist nun der Werth und die Bedeutung dieser Contrapunktik und Polyphonie überhaupt?

Einer wesentlichen Fähigkeit derselben haben wir bereits bei ihrer Erläuterung selbst gedacht: sie stellt unseren Sin=

nen, ähnlich wie der christliche Dom, das Uebersinnliche und das Unendliche dar, und zwar tiefer als dieser und geistiger. Denn ihr Material ist fast kein Material mehr, und die Rückkehr in sich selbst wird reiner und ganz vollständig durchgeführt: der letzte Accord muß die Tonart enthalten, in der das Ganze sich bewegt. Denn dies wird je länger je mehr Regel, und nur wo besondere Absichten den Componisten leiten, wird er dieses musikalische Naturgesetz umgehen. Die Cadenz d. h. der Schlußfall in einem andern als dem Grundaccord, den ältere wie neuere Meister in besonderen Fällen wählen, weist das suchende Gefühl zum letzten Schluß erst recht auf diesen und damit auf die Gesammttonart hin. Dies gehört zur modernen „Tonalität".

Von jener übersinnlichen und das Unendliche selbst berührenden Darstellung rührt denn auch der unvergleichliche Eindruck gerade solcher Kunst in der Kirche, das heißt in dem Raume her, wo ich mein vom Drang des Lebens zersetztes Gemüth an die Ruhe und Einheit des Ewigen, an Gott wiederanknüpfen will. Denn Religio heißt ja wörtlich Wiederanknüpfung. Sodann aber spiegelt diese Polyphonie die ewige Bewegung im ewigen Sein ab, wirkt auf unser Gemüth wie die Elemente. Das gleichmäßige Wogen des Meeres, das Ziehen der Wolken, das Rauschen des Waldes, die innere Bewegung der Welt wird also selbst in den Ausbrüchen persönlichsten Fühlens wie im Liede und Drama immer den allgemeinen, den elementaren und fundamentirenden Untergrund aller Sonderexistenz bilden.

Aber ferner vermag, um auch sogleich hier schon diesen wichtigen Punkt zu berühren, die Kunst hier viele Individuen zu gleicher Zeit zu vereinigen, und zwar indem sie dieselben im Chore sich als brausende oder jubelnde Masse aussprechen läßt, also mit elementarer Wirkung auf rein menschlichem Gebiete, oder indem sie, wie in der Oper, verschiedene Personen sich nach ihrer Besonderheit und dennoch, was keine bloße Wortdichtung vermöchte, zu gleicher Zeit

darstellen läßt. Und selbst wenn nur eine Person singt, im Liede und in der dramatischen Scene, giebt diese Harmonie und polyphone Kunst als nothwendige Begleitung im Grunde doch nur den inneren Zusammenhang derselben mit dem Grund der Dinge und sozusagen ihre tiefste innere Seele wieder, da das begriffliche Wort allein nicht ausreicht, den Reichthum ihrer Unendlichkeit auszusprechen.

Dieses alles und noch unsäglich viel mehr vermag die Harmonie, die hier gefunden worden war. Denn sie ist ja, wie wir schon aus ihrer Entstehung erkennen konnten, die Musik als eigenartige Kunst selbst und daher auch in letzter Reihe der Mutterschooß, aus dem helläugig und jauchzend die Melodie hervorspringt. Sie ist das holde Menschengeschöpf, das auf diesem ewigen Wogenmeere schaukelt und von ihm getragen uns auch erst die volle Ahnung von der hier waltenden Tiefe und Unerschöpflichkeit zu geben vermag. Ja die Polyphonie selbst gewann mit ihr vereint erst ihre höchsten Triumphe, in den Chören Palestrinas und S. Bachs, wie in Beethovens Neunter Symphonie.

Zu dieser ersten classischen Erhebung der Musik, zu Palestrina und seiner Schule gehen wir jetzt als zu einem besonderen Abschnitte ihrer Geschichte über.*)

2. Die große römische Schule.

1450—1600.

Die technische Entfaltung der polyphonen Kunst verblieb vorerst vorwiegend den Niederländern. Doch haben in diesem 15. Jahrhundert auch Deutsche und Franzosen

---

*) Zu nennen sind für diese Epoche J. von Arnolds Schrift „Die alten Kirchenmodi“ (Leipzig C. F. Kahnt), Kiesewetters „Guido von Arrezzo“ (Leipzig 1840), H. Bellermanns „Mensuralnoten“ (Berlin 1858) und als allgemeiner faßliche Darstellung A. von Dommers „Handbuch der Musikgeschichte“ (2. Aufl. Leipzig 1878).

an diesem Gewinn neuer künstlerischen Bildungen zum Ausdruck des innersten Seelenlebens der Menschheit Antheil.

Zeitgenossen Dufays waren der Engländer Dunstable und der Franzose Binchois, sein Schüler aber der „Patriarch des Contrapunkts und der canonischen Künste", Johannes Ockenheim, ebenfalls aus dem Hennegau stammend und geboren um 1420. Er trieb die canonischen Künste aufs höchste und schrieb sogenannte Räthselcanons, die statt der wirklichen Aufschrift der Stimmen nur Zeichen ihres Eintritts, ja oft nur Schlüssel und Tonart oder gar blose Fragezeichen enthielten. Die Stimmenzahl wuchs in diesen Künsteleien oft auf 30 und mehr, doch schrieben die Niederländer gewöhnlich 5—6stimmig. Die Hauptsache ist also hier noch der kunstreiche Bau und daher die Künstlichkeit immer größer als der natürliche Wohlklang, die Harmonie ist sogar oft hart und rauh und von Melodie einstweilen noch so gut wie nichts vorhanden. Zeitgenossen Ockenheims waren der berühmte Musikschriftsteller Johannes Tinctoris (geb. um 1435), der das erste Musiklexikon verfaßt hat, und Johann Obrecht, um 1470 in Utrecht wirkend und wegen seines Feuers und seiner Erfindungskraft sowie als Lehrer weit berühmt. Erasmus von Rotterdam war sein Schüler. Obrechts lateinische Passion für durchweg vierstimmigen Chor ist eine der ältesten Passionsmusiken. Heinrch Isaak und Heinrich Fink sind die deutschen Componisten, die damals berühmt waren. Von dem Ersteren rührt das Urbild zu „Nun ruhen alle Wälder" (Choral) her. Er übertrifft die gleichzeitigen Niederländer an Ausdruck und Wohlklang in der Modulation bei weitem. Die Deutschen waren überhaupt den Niederländern an Melodieerfindung weit überlegen.

Der Niederländischen Schule entstammte als ihre erste hohe Blüte der Hennegauer Josquin des Pres († 1521), von dessen Lobe alle Zeitgenossen überfließen. „Josquin ist der Noten Meister, die habens müssen machen wie er

wollt, die andern Sangmeister müssens machen, wie es die Noten haben wollen", mit diesem einen Wort sagt Luther alles über diesen ersten wahrhaft genialen Contrapunktiker aus, dessen Compositionen denn auch alsbald alles Bisherige aus den Kapellen verdrängten. Ja bei der Sixtinischen Kapelle, wo er selbst um 1470 Sänger war, legte man eine Motette zurück, als man erfuhr, sie sei nicht von ihm, sondern von seinem doch ebenfalls sehr berühmten Landsmann Willaert. Seine Beherrschung der Technik ist souverain und alle Schwierigkeiten verhüllt der schöne Fluß und Ausdruck der Stimmen, die schon ganz melodisch klingen. Dennoch beginnt mit ihm jener Verfall der Kirchenmusik, dessen Gründe wir bei Palestrina auseinanderzusetzen haben werden.

Berühmt waren in diesem 16. Jahrhundert ferner der Niederländer Arcadelt und die Franzosen Goudimel und Carpentrasso, beide Letztere Sänger der päpstlichen Kapelle, die von jetzt an schulbildend wurde, endlich der Deutsche Stephan Mahu, der geistliche Melodien und Lamentationen (Klagelieder Jeremiä) in einfach großem Style hinterlassen hat. Eine eigene Schule aber, die später gerade für die deutsche Musik einflußreich werden sollte, gründete jener Niederländer Adrian Willaert, 1527—1562 Kapellmeister an der Markuskirche zu Venedig, welche Stelle durch ihn eine „Großwürde ersten Ranges" ward. Bei ihm und seinem Schüler A. Gabrieli († 1586), zeigt sich der Einfluß der wiedererwachenden Antike in einem sehr haltungsvollen Style und klarer, durchsichtiger und doch tieffarbiger Harmonie. Von ihrem Einflusse auf Deutschland werden wir noch hören. Willaert ist auch infolge der doppelten Chorgalerie in der Markuskirche der Erfinder doppel- und vierchöriger Compositionen, in denen die Chöre selbst miteinander Wechselgesang singen. Der erste berühmte Italiener ist Costanzo Festa in Rom († 1545), dessen Tedeum sich durch schöne Deutlichkeit der Sprache aus-

zeichnete, der erste Spanier Morales, um 1540 in Rom wirkend, Beide Vorbilder des hohen Styles bei Palestrina. Der schon genannte Tinctoris gründete gegen Ende des 15. Jahrhunderts eine Musikschule in Neapel. Franchinus Gafurius († 1522) lehrte in anderen Städten Italiens, und mit Glareanus, 1488 in Glarus geboren, nennen wir einen weiteren berühmten Theoretiker der Zeit, der die Werke des altrömischen Boethius herausgab und in seinem Dodekachordon die Tonarten des 16. Jahrhunderts lehrte. Willaerts Schüler Zarlino in Venedig († 1590) aber war der größte Tongelehrte seiner Zeit, er stellte das neuere Tonsystem theoretisch fest. In Deutschland lebten als Tonlehrer Adam de Fulda, Agricola, Sethus Calvisius und später M. Prätorius, der die italienische Weise zu uns überleitete. Im Jahre 1537 wurde auch in Neapel das erste Conservatorium gegründet, ursprünglich ein Findelhaus, in dem den Knaben Gesang beigebracht ward. Venedig folgte bald mit mehreren solchen Instituten nach, die dann später vom Pariser Conservatorium (gegründet 1784) ihre heutige Gestalt nahmen.

Jetzt tritt ein Meister hervor, der das ganze Können seiner Zeit umfassend alle Zeitgenossen bis auf Einen — Palestrina — überragt und auf den der stolze Vers gemacht ward: Hic ille est Lassus, qui lassum recreat orbem, dieser Lassus erfrischt den laßgewordenen Erdkreis, — Orlandus Lassus, Orlando di Lasso, geb. 1520 in Mons, also abermals ein Niederländer und deren Krone. Er zeigte als Chorknabe eine so herrliche Stimme, daß er dreimal entführt ward. Das drittemal blieb er mit Erlaubniß seiner Eltern bei seinem Entführer General Gonzaga, der im Niederländischen Kriege war. Nach dem Kriege folgte er diesem, der Vicekönig von Sicilien ward, nach Italien. 1538 war er in Neapel, wo Tinctoris seine Musikschule hatte, 1541 in Rom, wo kurz zuvor Goudimel eine solche errichtet hatte. Schon mit 21 Jahren erhielt er

die Kapellmeisterstelle am Lateran und ließ vier Jahre später seinen ersten Band Messen und das erste Buch Motetten drucken. Tödtliche Erkrankung der Eltern führte ihn jedoch schon 1548 nach der Heimat zurück. Dann bereiste er mit einem Kunstfreunde England und Frankreich und weilte zwei Jahre in Antwerpen, wo er den lebhaftesten Verkehr mit den hochgebildeten Männern der glänzenden Handelsstadt gewann, unter denen auch die als Beschützer der Künste berühmten Augsburger Fugger weilten. Vermuthlich durch diese erging an ihn 1557 der Ruf des kunstsinnigen Herzogs Albert V. von Bayern zur Begründung einer Musterkapelle aus Niederländern, da Deutschland infolge seiner unruhigen Verhältnisse zu jener Zeit in der That an tüchtigen Musikern sehr arm war.

München bildete damals den Mittelpunkt Deutschlands in den Künsten. Der geistig hochstehende Orlando di Lasso, der fast sämmtliche Bildung und Kunstübung der Zeit an Ort und Stelle kennen gelernt hatte, fand daher die beste Aufnahme und Lebensstellung und verblieb dort bis zu seinem 1594 erfolgten Tode. Schon zwei Jahre nach seinem Eintritte in München vertraute der Herzog (nicht, wie auch Thibaut irrig nacherzählt, Karl IX. von Frankreich) ihm die Composition der Bußpsalmen an, die Orlandos Ruhm besiegelt haben. Sieben Psalmen zeigt die Kirche zu diesem liturgischen Zweck zusammengestellt. Das Elend der Sünde, die Klage des in Schuld bedrückten Herzens, reuevolles Eingestehen der Schuld und aus dieser Tiefe der Noth die Bitte um Erbarmen und Rettung von dem Bösen, — dies ist das große Seelengedicht, das Orlando Lasso hier in wechselnder Vielstimmigkeit ergreifend wahr, tief religiös und in erhabener Kraft gesungen hat. Ein Zeitgenosse sagt über das Werk: „Er hat die klagenden und jammernden Töne, wo es erforderlich war, mit dem Inhalt des Textes in entsprechender Weise verbunden, die einzelnen Seelenstimmungen so herrlich wiedergegeben und

das Ganze so dramatisch dargestellt, daß man im Zweifel sein kann, ob die trefflich ausgedrückten Seelenstimmungen den klagenden Stimmen oder diese jenen die größere Schönheit verleihen", d. h. ob hier der Ausdruck des Einzelnen oder die Vollendung des Ganzen mehr Bewunderung verdiene. In Bezug auf diese Art Kunst, musica reservata, streng an sich haltende, ernst erhabene Musik genannt, habe er der Nachwelt die Ueberlegenheit seines Genies bewiesen und deshalb sei von dem erlauchten Fürsten, „der wol allein unter den jetzt lebenden Herrschern ein musikalisches Urtheil hat", befohlen worden, das Werk auf Pergament zu schreiben und mit Bildern zu schmücken. Dies sind die vier großen Saffianbände mit kostbaren Beschlägen, die heute zugleich eine bildnerische Hauptzierde der Münchener Bibliothek bilden.

Mit diesem weltberühmten Werke nun ist zugleich der Gipfelpunkt von Orlando di Lassos Schaffen bezeichnet. Nicht als wenn er wie Lionardo da Vinci, der Maler des h. Abendmahls, nur wenige Löwenwürfe seines Genies gegeben hätte! Im Gegentheil ist gerade er von fast unerhörter Fruchtbarkeit gewesen: mehr als zweitausend Werke zählt ein Verzeichniß auf und zwar fast von jeder damaligen Gattung kirchlichen und weltlichen Styles. Aber der Ausdruck ernster Erhabenheit und ergreifender Dramatik in Darstellung innerer Zustände und psychologischer Vorgänge ist in diesen Bußpsalmen von höchster Vollendung und die Beherrschung des technischen Apparates souverän. Nur ein Punkt ist, der ihn dennoch vorwiegend zu den Niederländern stellt: das Vorwalten des Stimmengewebes vor dem harmonischen Zusammenklang, wie ihn gleich einem Schimmer aus höheren Sphären derjenige Meister besitzt, der sogar dieser letzten Vollendung der mittelalterlichen Polyphonie den Namen gegeben hat, Palestrina. Zu ihm, der zugleich der Retter dieser Kunst für den Cultus seiner Confession werden sollte, gehen wir jetzt über, müssen jedoch

zuvor, um diese seine That ganz zu erklären, einige Mittheilungen darüber machen, worin dieselbe bestand und wie gerade Palestrina sie durchzuführen vermochte.

Der Mittelpunkt der ganzen Kunstmusik des Mittelalters war und blieb mit dem christlichen Cultus die h. Messe. Sie besteht aus fünf Stücken, die den innersten Kern und Gehalt des Gottesdienstes selbst darstellen. Der Introitus (Eingang) ruft mit dem Kyrie eleison und Christe eleison das Erbarmen des Herrn an, in dessen Allmacht alles Athmende zusammenklingt, und vertraut auf die Versöhnung durch die Erlösungsthat Christi. Das Gloria giebt mit „Ehre sei Gott in der Höhe" den Lobgesang der Engel bei der Geburt Christi, die Lobpreisung Gottes und seines Sohnes, die Bitte um Lösung der Schuld der Welt und zum Schluß das Bekenntniß der heiligen Dreifaltigkeit. Das Credo enthält das christliche Glaubensbekenntniß, sowie es i. J. 325 in Nikäa festgestellt ward, also für die Kirche der entscheidende Theil des Ganzen und auch in der Ausdehnung am größten. Als vierter Theil folgt das Sanctus, das Bekenntniß des ewig Heiligen, zu dem wir bittend aufsehen, mit dem Benedictus „Gesegnet sei der da kommt im Namen des Herrn" und dem Osanna. Den Schluß der Messe bildet das Agnus, der Aufblick zu dem Erlöser, der als „Lamm Gottes" die Welt von der Sünde befreit. Man hat die Liturgie der katholischen Kirche mit Recht „schon selbst eines der größten Kunstwerke" genannt, — wie hoch mußte der Genius des einzelnen Künstlers sich also erheben, um hier einem Geiste Ausdruck zu verleihen, der, abgesehen von einzelnen historischen Nebendingen, der Geist der Menschheit selbst ist und an dem die Jahrtausende unserer Entwicklung gearbeitet haben! Um so schwerer wurden demnach hier gar Mißstände empfunden, um so höher die Erhebung zu der vollen Erhabenheit der Sache gepriesen, und Princeps musicae, „Fürst der Tonkunst" hat man später denjenigen ge-

nannt, der hier die Siegfriedsthat that und die reine Seele der Kunst wiedererweckte und sicher begründete, Palestrina.

Welches waren nun zunächst die Mißstände, die in dieser Kirchenmusik eingerissen waren?

Wir hörten schon, daß der gregorianische entscheidende Cantus firmus im Tenor lag und daß man ihm, da er doch an sich nicht zur gesonderten Geltung kam, auch weltliche Melodien substituirte. Je mehr nun ferner die Contrapunktik zunahm, je weniger Gewicht legte man auf das Aussprechen der einzelnen Worte, die ja ohnehin in einem solchen Stimmengewoge schwer verständlich waren und schließlich ganz darin untergingen. War man doch allmählich dahin gekommen, die Worte gar nicht mehr unter die Noten zu setzen, sondern über die Stimmen einfach „Gloria" oder „Sanctus" zu schreiben und alles Weitere dem Sänger zu überlassen! Als nun gar die Niederländer das Stimmengewebe zu einer Verwicklung trieben, daß es mehr ein Gewirr als ein Gewebe war, kam schon die natürliche Empfindung zum Bewußtsein des Ungehörigen und sogar Unschönen solcher Compositionsweise, und gerade der geniale Josquin des Pres, der die Vielstimmigkeit doch soviel mehr melodisch durchgebildet hat, bedeutet den tiefen Verfall der Musik als heiliger Kunst. Es soll von ihm einen vierstimmigen Satz geben, in dem jede Stimme einen anderen Text der Liturgie hat. Allein noch mehr: man nahm gar anstößige und obscöne Lieder zum Cantus firmus und selbst große Meister fanden ein Vergnügen daran, mit ihren Erzeugnissen für die Kirche die Tanzlust der Zuhörer zu erwecken, — Josquins Messen sollen in lustigen Gesellschaften zu Sang und Tanz gedient haben. Erasmus aber nennt die damalige Kirchenmusik ein Geschrei und Getümmel der Stimmen, und „prasselnde Fugen" und „polternde Contrapunkte" waren allerdings darin völlig Herr geworden.

Da kam die Reformation und mit ihr, als die neue Kirche durch das Augsburger Glaubensbekenntniß von 1555

sich fest begründet hatte, der Gedanke an die Renovation der alten, allerdings arg entarteten Kirche mittelst des Tridentiner Concils. Dieses bestimmte denn nach mancherlei Berathung, wo auch die Idee einer Abwerfung der ganzen Polyphonie und Rückkehr zu der Einfachheit der Gregorianischen Homophonie auftauchte, ganz allgemein, daß alle diejenige Musik zu verbannen sei, die eine Beimischung weltlicher Ueppigkeit enthalte, „damit das Haus des Herrn wirklich als ein Haus des Gebetes erscheine.“ Es wurden Grundsätze aufgestellt und zunächst dem Kaiser Ferdinand übersandt. Dieser drückte denn nach seinem deutschen Gemüthsbedürfnisse den Wunsch aus, daß doch nicht aller „figurirte Gesang“, wie man diese Polyphonie im Gegensatz zu der einfachen Intonation des Priesters nannte, ausgeschlossen werden möge, weil derselbe oft den Geist der Frömmigkeit wecke. Wirklich ging man jetzt nicht weiter und überließ zugleich die Ausführung jenes Beschlusses den einzelnen Bischöfen. Orlando di Lasso stand mit den deutschen Bischöfen in inniger Verbindung und hat seinerseits in Süddeutschland die Renovirung redlich ausführen helfen, war aber schon längst aus eigener Empfindung auf jene Unwürdigkeiten in seiner Kunst gekommen und hatte sowohl stets den Text deutlich ausgesprochen und oft gar völlig declamirt, wie auch von der Contrapunktik nur jenen künstlerischen Gebrauch gemacht, der eben den Sinn und Inhalt des Cantus firmus und der heiligen Handlung selbst in diesen Tönen völlig auszubeuten strebt.

Das Gleiche that nun speciell für die römische Kapelle Palestrina und dies in einer solchen weltgiltigen Herrlichkeit, daß man ihn als den Reformator der katholischen Kirchenmusik und den Vollender des a capella-Styles bezeichnet, der denn nach ihm auch Palestrinastyl heißt.

Und worin besteht nun dieser Styl?

Vier, fünf, sechs menschliche Stimmen von verschiedener Höhe und wohl auch mehrere vierstimmige Chöre singen ohne

Begleitung in solcher Weise, daß man zunächst in jeder Stimme das Wort nach seinem Accent und Sinn deutlich versteht, dann daß jede Stimme, nicht bloß der Cantus firmus, eine eigene melodische Gestaltung hat und doch ihr Zusammentreffen im Wechsel von Consonanz und Dissonanz eine wohlklingende Harmonie bildet. Palestrina verwendet deshalb in seinen Messen gewöhnlich wenig Figuration, hält sich an Höhepunkten, ganz in der Dreiklangmodulation und giebt den einzelnen Stimmen stets eine möglichst ausdrucksvolle Physiognomie, ohne sie jedoch irgend zu jener individuellen Art zu erheben, die wir heute speciell mit Melodie bezeichnen. Denn diese paßt nicht in den Rahmen eines gottesdienstlichen Cultus, vor dem jede Individualität schwindet, jede subjective Regung schweigt und nur die ununterschiedene Gemeinde der Andächtigen gilt. Ruhige Erhabenheit und typische Idealität ist darum der letzte Eindruck dieser herrlichen Gebilde, die nun zuerst jene Ideale verwirklichten, deren Keim wir in den alten Antiphonen und Hymnen, den Urwiegenliedern der Menschheit gelegt sahen und die an Schönheit nur in der Antike und dem Cinquecento ihr Gegenstück haben.

Damit ist denn zugleich der Punkt berührt, wo Palestrina sich auf eine thätige Richtung der Zeit auch in künstlerischer Hinsicht stützen konnte. Das Wiedererstehen der Antike in Bild und Wort hatte auch innerhalb der Musik den Wunsch erweckt, neben der verwickelten polyphonen Kunst der Kirche, die übrigens im wesentlichen auch die weltliche Musik bis zu ihren beliebten Quodlibets d. h. übereinandergestellten Volksgesängen beherrschte, wieder die einfache Melodie zu vernehmen, die den Sinn der Worte ausdrucksvoll ausspricht und empfindungsvoll aussingt. Die Kirchencomponisten hatten bisher ihre weltlichen Regungen vorwiegend mit der sogenannten Motette befriedigt, die ursprünglich aus der freien Composition eines einzelnen Verses oder Spruches (mot) entstanden, jetzt ebenfalls streng

kirchlich geworden war und von Josquin bis zu Bach geblieben ist. Sie hielt ebenfalls an dem Cantus firmus des Antiphonars fest und war ein rechtes Schulstück. Ihr gegenüber trat also als Ausdruck freierer Lebensempfindung und erweckterer geistigen Bildung das sogenannte Madrigal, das mehr als ein Jahrhundert lang die Welt beherrschte und fast der alleinige künstlerisch geltengelassene Vertreter der nicht kirchlichen Musik war.

Das Madrigal (mandrigal) war ursprünglich ein Schäferlied: mandriale heißt Schäfer. Der dem Tonfall und Wortaccent der Sprache folgende einfache Volkssinn hatte die natürliche Melodie nicht verloren, und namentlich in Italien mußte auch unwillkürlich im Volke die Tradition der Art der Griechen fortleben. Ihm folgte jetzt die an der Freiheit der Antike gebildete Zeit der Renaissance und componirte freie Verse von 10, 12, 15 Zeilen in polyphoner Weise so, daß der Inhalt der Worte deutlich vernommen wurde, ja einigermaßen auch selbst in den Tönen wiederhallte. Die Reize der individuellen Erscheinung, die persönliche Physiognomie, das menschliche Profil traten hier besonders in den Vordergrund. Demgemäß hörte vor allem der Cantus firmus ganz auf und trat freie Erfindung der Motive ein. Polyphon natürlich blieb das Gebilde, — wie hätte jene ältere Zeit sich Kunstgebilde der Musik als einstimmig vorstellen können? Allein die Stimmen dienen doch schon vorwiegend dazu, möglichst das entscheidende Gesicht des Ganzen nur in erhöhtem Relief zu zeigen. Strenge Kanonik und Fugenkunst ist hier ausgeschlossen, nur eine schöne freie Imitation hält die Stimmen in Fluß und innerem Zusammenhang zugleich. Man konnte eben darin sein technisches Können sogar auf die feinste Weise zeigen und die Stimmenverwebung aufs künstlichste gestalten, aber immer galt nur der Geist und Eindruck des Ganzen, nicht die Kunst oder gar Künstlichkeit. So kam man denn hier wieder auf den eigentlichen

Zweck der Kunst, lebendiger Seelenausdruck zu sein zurück, den die Kirchenmusik selbst so sehr aus den Augen verloren hatte

Der eigentliche Begründer des Madrigals als ebenbürtigen Kunstgebildes ist jener Niederländer Adrian Willaert in Venedig. Von hier aus verbreitete es sich aber bald über alle Länder und übte den größten Einfluß auf jede Art der Musik aus. Arcadelt in Rom, Cyprian de Nore in Venedig, Orlando di Lasso in München waren seine Hauptpfleger neben und vor Palestrina. Bei Lasso wirkte es sosehr auf die Motette ein, daß dieselbe unter seinen Händen ein ganz neues Gebilde von sehr individuellem Charakter und besonderer Schönheit ward, voll „leichtfließender Melodie, lieblicher Harmonie und rhythmischer Lebendigkeit". Bei Palestrina aber hat es in Hinsicht des Einflusses auf den Kirchenstyl seine größte Bedeutung erhalten. Endlich die Oper ist, wie wir später erkennen werden, von seiner Existenz so abhängig, daß ein Musikschriftsteller des vorigen Jahrhunderts den Madrigalstyl (Stylus madrigalescus) überhaupt als den dramatischen d. h. ausdrückenden nimmt und zu dem Schlusse kommt: „Die Opern sind lauter historische Madrigale". Bei den Engländern aber werden wir das Madrigal am verbreitetsten und von einer drastischen Lebendigkeit finden, die den Enthusiasmus Shakespeares für Musik sehr erklärlich macht.

Dazu kam noch ein weiteres anregendes Element, der Choral der neuen Kirche.

Um die Andächtigen inniger aneinander zu ketten, trat mit dem protestantischen Cultus der allgemeine Gemeindegesang, den einst das Concil von Laodicea aufgehoben hatte, wieder an die Stelle der idealen Gemeinde des Chors, und schon 1524 gab J. Walther das erste protestantische Gesangbuch heraus. In Frankreich und den Niederlanden zeigten sich bald ebenfalls die Spuren dieser neuen Sangesweise, die zwar nur ein einfaches Lied aber von innigstem

Ausdruck war. Denn es war — man denke nur an „Nun ruhen alle Wälder“ und „Ein' feste Burg“ — so recht aus dem Herzen des Volkes geflossen. Darum nahm man auch alte Kirchengesänge der römischen Confession wie des heiligen Ambrosius Veni redemptor, „Nun komm der Heiden Heiland“, ja sogar tiefer empfundene weltliche Lieder hinzu, und der wiedererwachte religiöse Sinn verschmolz alles in einem ebenso unmittelbar anrührenden wie wahr und innig gefühlten Melodiegebilde. Die katholische Kirche blieb mit solchen Liedern nicht nach. Aber selbst wenn sie von protestantischer Seite kamen, wurden sie von den großen Contrapunktmeistern polyphon bearbeitet: Orlando di Lasso zum Beispiel hat sieben solcher Choräle fünfstimmig gesetzt. Die Hauptsache war auch hier die deutliche Recitation der Worte, und dies im Choral bei aller Einfalt und Unschuld von welcher Erhabenheit und ergreifenden Wahrheit im Ausdruck! Sie haben oft wahre Heiligengesichter, diese Choräle, — Gesichter von ernstester Wahrheit und zartester Schönheit zugleich.

Wenn wir nun also zu all diesen besonderen Neuerungen und Hilfsmitteln die wunderbare Formschönheit und den Adel des Styls der Renaissancezeit zumal in Rom nehmen und weiter den alles entscheidenden Umstand, daß Palestrinas beste Manneszeit in die Epoche fiel, als auch die alte Kirche sich neu zu ihrem inneren Wesen zu erheben strebte und aufrichtige Frömmigkeit des Herzens den fast heidnisch üppig gewordenen Prunk und Tand des Cultus und des päpstlichen Hofes selbst überwand, endlich daß es der Gregorianische Gesang war, was hier die Grundlage bildete, so haben wir alle Elemente beisammen, die als die Wogen eines edleren geistigen Lebens diesen Palestrina trugen und stets höher steigend auch ihn zu jenen Zielen erhoben, die freilich nur der Genius deutlich erkannte und mit der Schwungkraft seines Feuergeistes zu erreichen wußte. Um Palestrina, der fast allein eine Epoche bildet, gruppi-

ren sich noch verschiedene große römische Meister, — er selbst aber steht da wie eine Sonne, um welche sternengleich andere Welten kreisen. Mit Skizzirung seines Lebens und Schaffens schließt sich also die Epoche der großen römischen Schule naturgemäß ab.

Johannes Peter Aloysius Sante ward um 1514 in dem römischen Orte Palestrina (Präneste) geboren, der ihm also seinen Künstlernamen gegeben hat. Er kam früh nach Rom und wurde Schüler jenes Südfranzosen Goudimel, den wir oben nennen hörten und der weniger die Künste des Contrapunkts liebte als das choralmäßige deutliche Aussprechen des Textes und eine einfache durchsichtige Harmonie. Derselbe hat auch später selbst in seiner Heimat Choräle geschrieben und fiel in der Bartholomäuszeit in Lyon als angeblicher Hugenot. Doch stand Palestrina auch der Kunst der eigentlichen Niederländer sehr nahe, er muß sie in der Jugend fleißig studirt haben. Schon 1544 ward er Kapellmeister an der Kathedrale seiner Vaterstadt, wo er auch seine innig geliebte Gattin gewann. 1551 kam er nach Rom zurück, wo er Kapellmeister an St. Petri wurde und 1554 seinen ersten Band Messen herausgab, den er dem Papste Julius III. widmete. Dieser berief ihn dafür in die berühmte Sixtinische Kapelle, den Brennpunkt katholischer Kirchenmusik, wo man auch noch heute ausschließlich den Palestrinastyl übt. In dem folgenden Jahre 1555 gab er einen Band Madrigale heraus, deren Weltlichkeit er sich später schämen zu müssen meinte. Denn die Kirche hatte sich derweilen ihres höheren Berufes wiederbesonnen: auf Päpste wie Julius II. und Leo X., der ein „wahrer Kunstsybarit“ auch in der Musik gewesen, war der strenge Hadrian VI. gefolgt, und wenn Palestrina noch Julius III. seine Madrigale widmen wollte, so war es sein Nachfolger, dem jene Missa papae Marcelli gewidmet ist, welche die Beibehaltung der Figuralmusik entschieden hat und zugleich die Vollendung der katholischen Kirchenmusik bezeichnet.

Denn Marcell II. „stellte die Reformation der Kirche, von der die anderen schwatzten, in seiner Person dar," sagt Ranke. Den gleichen Ernst bewährten die dann folgenden Päpste und ein Kapellmeister unter ihnen mußte der gleichen Richtung folgen. Doch hatte die Berührung mit dem freien weltlichen Style Palestrinas Sinn für das Schöne bereits völlig erweckt und seinem vorwiegend auf das Ernste und Erhabene gerichteten Wesen das Gefühl für das Edle der Erscheinung, für das unmittelbar Anmuthende gegeben.

Der nächste Papst Paul IV. entfernte ihn zwar, weil er verheirathet war, rücksichtslos aus der Kapelle. Allein er fand noch in demselben Jahre 1555 eine Stellung am Lateran und damals nun schrieb er seine berühmten **Improperien**, die alljährlich am Charfreitag in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt werden. Denn der folgende Papst Pius IV. (1559—65) hatte sie sofort für dieselbe verlangt und erhielt ihm dafür die Pension seiner ehemaligen Kapellsängerstelle. Im Jahre 1561 widmete ihm dann Palestrina eine neue Messe, die auf das Hexachord ut re mi fa so la geschrieben war und ebenfalls in der päpstlichen Kapelle außerordentlich gefiel. Auf diese beiden Werke gründete sich vor allem die Wahl Palestrinas zum Reformator der Kirchenmusik.

Die Improperien (Vorwürfe) sind die Klagen Christi gegen das Volk, das ihn gekreuzigt hat. Zwei Chöre stellen bei Palestrina die Frage: „O du mein Volk was that ich dir? Betrübt' ich dich? Antworte mir", dieselben zwei antworten abwechselnd mit dem Anruf um Vergebung, worauf im Gesammtchor eine alte Antiphone und das ebenfalls alte Kreuzeslied folgen. Alles ist hier in den einfachsten Dreiklangharmonien ergreifend wahr ausgesprochen und bringt besonders an Ort und Stelle jenen Eindruck „undenkbarer Schönheit" hervor, von dem Goethe in der Italienischen Reise spricht. Hier ist der Geist der christlichen Religion wirklich lebendig und zur unmittel=

barsten Erscheinung geworden. Die genannte Messe aber enthält wahrhaft „seraphische Sätze" für vier hohe Stimmen und ist trotz der steten Wiederkehr des Hexachords „durchweg von voller Durchsichtigkeit", vor allem aber von klarster Verständlichkeit in den Worten. Palestrina hatte sie 1562 Pius IV. selbst überreicht.

Als daher 1564 in Rom das Tridentiner Concil durchgeführt werden sollte, bildete sich für die Musikfrage ein Collegium aus zwei Kardinälen und acht Kapellsängern, welche letzteren wegen der Verständlichkeit und Einfachheit auf Costanzo Festa und Palestrina verwiesen. Man berief nun den Letzteren zu einer Probecomposition. Er schrieb drei Messen. Wie heilig ernst ihm selbst die Sache war, erhellt aus dem Motto der ersten: „Herr erleuchte meine Augen" wie aus der auf dem Todesbette gegebenen Anordnung, alles Ungedruckte alsbald zu veröffentlichen „zum Preis des Allmächtigen und zur würdigen Feier des Gottesdienstes". Er wußte, was seine Kunst zu einer solchen wirklich beiträgt. Die erste dieser Messen hat eine ganz einfache alterthümlich strenge Form, die zweite ist schon bewegter und freier, ja gegen die strenge Würde jener von „zarter Innigkeit und beinahe schüchterner Anmuth." Die dritte ist die weltberühmte Marcellusmesse, in welcher Erhabenheit und Schönheit, unerschöpflich quellender Reichthum und höchste Einfachheit, Klangfülle und überall sichere Textverständlichkeit in einer Weise vereinigt sind, die dem Werke den Stempel der höchsten Vollendung aufgedrückt hat. Am 28. April 1565 war ihre erste Aufführung und die Frage der Musik zeigte sich entschieden: man hatte den Styl gefunden, in dem die Bedürfnisse des Cultus und die der Kunst einander nicht entgegentreten sondern sich fördernd miteinander vereinen. Dreihundert Jahre später ward für die dramatische Musik derselbe Einigungspunkt durch gegenseitige Ausgleichung der Rechte der Dichtung und der Musik gefunden. Wir werden dieser Frage dann wiederbegegnen.

Pius IV. hörte die Marcellusmesse bald darauf und sprach: „Dies müssen Harmonien des neuen Gesanges sein, den der Apostel Johannes im triumphirenden Jerusalem gehört hat, davon ein anderer Johannes hier ein Stück im irdischen Jerusalem giebt.“ Zugleich ernannte er ihn zum „Compositor“ seiner Kapelle selbst. Dieselbe stellte denn auch fortan ihr Programm aus Werken jener reinsten Kunst zusammen, wie sie in der Marcellusmesse gipfelt, und bewahrte so den a capella- oder Palestrinastyl in seiner vollen Reinheit als einen Besitz, der wie er aus dem heiligen Schatz der Menschheit hervorgegangen war, auch stets von neuem seine erfrischende und heilspendende Kraft bewähren wird. Die Urgesänge sind in diesen Werken eines Festa, Morales, Palestrina, Vittoria, Anerio, Gabrieli, Allegri nach dem vollen Geiste ihrer religiösen Herkunft verwendet und also, wie die Bilder, welche Homer von den Göttern zeichnete, zu den Götterbildern der Griechen wurden, ebenfalls zu vollen Idealen der religiösen Empfindung geworden. In diesem Style besitzen wir denn auch heute noch ein ebenso entsprechendes Mittel, in bloßen Menschenstimmen das religiöse Ideal darzustellen, wie die Antike aller späteren Plastik Vorbild und Kanon gegeben hat, und zu der Entwicklung unserer Kunst nach ihren letzten und allumfassenden Zielen gehört der Palestrinastyl sogut wie die moderne Melodik und Thematik. Es ist dies kein „überwundener Standpunkt“, kein veralteter Styl. Aber in der That, es kann wieder nur das Genie sein, das ihn verwendet, ohne ihn bloß nachzuahmen. Wir haben daher heute auf Wagners „Parsifal“ ebenso gespannt zu sein, wie uns Liszts einfache Missa choralis beim Gottesdienste selbst gleich einem neuen geistigen Brode erquickt. Eine erneute Entfaltung des scheinbar längst Verfallenen oder doch Vergessenen steht vor unserer künstlerischen Nachkommenschaft.

Von Palestrina selbst ist zum Schluß dieser Epoche nur noch weniges zu melden. Er ward jetzt zum Componisten

der päpstlichen Kapelle ernannt und 1571 wieder Kapellmeister der St. Peterskirche. So hatte er die beiden entscheidenden musikalischen Großwürden der katholischen Christenheit inne. Darum fuhr er nicht bloß fort, selbst Meisterwerke für den wahren Dienst des Höchsten zu schreiben, sondern half durch eigene Unterweisung auch eben die berühmte römische Schule gründen, ja er stellte auf Befehl Gregors XIII. mit Hilfe seines Schülers Giudetti in mehr als zwanzigjähriger Arbeit das ganze Antiphonarium in seiner Reinheit wieder her. Der Verlust seiner geliebten Gattin, der ihn anfangs von der Musik ganz entfernt hatte, brachte ihn durch die Composition des Hohenliedes (1584) seiner Kunst nur wieder um so näher. Der Geist wahrer Liebe ist hier wie in dem Gedichte selbst in idealster Verklärung wiedergegeben. Dem Style nach sind es auf den gregorianischen Gesang gegründete Motetten, 29 an der Zahl und wieder völlig zu der Würde polyphoner Gebilde kirchlicher Composition erhoben. Dieses Werk, von größter Erhabenheit und doch fast leidenschaftlich bewegtem Ausdruck, verschaffte ihm jenen Namen „Fürst der Tonkunst". Im Jahr 1583, also als ein fast Siebenzigjähriger, hatte er die berühmten Lamentationen geschrieben, die man ebenfalls noch heute in der päpstlichen Kapelle hört. Es folgten die sämmtlichen Hymnen seiner Kirche in vierstimmigem Satze und das einzige Stabat mater für zwei Chöre, das kürzlich R. Wagner mit Vortragsbezeichnungen herausgegeben hat. Ein anderes dreichöriges wird ihm irrig zugeschrieben. Der 2. Februar 1594 ist sein Todestag. Schönheit und Erhabenheit verbinden sich in der Kunst Palestrinas zur Erreichung des ersten Zieles dauernder Vollendung (Classicität) der Musik. Es ist der romanische Styl in der Musik, und wie bei den italienischen Malern wiegt auch hier das Plastische vor.

Wir kommen jetzt zu dem ersten Aufschwung des deutschen Geistes in unsrer Kunst: seinen Höhepunkt bezeichnet, und

zwar ebenfalls in der kirchlichen Composition Sebastian Bach, bei dem auch erst das letzte Wort über diesen Palestrinastyl zu sagen ist.*)

3. Die norddeutsche Organistenschule.

1600 – 1750.

Wie die Kunst der niederländisch-römischen Schule auf dem Gregorianischen Gesang, so beruht das nächste völlig selbständig Eigene und überragend Große, was die Musik geschaffen hat, die Kunst der norddeutschen Organisten, auf dem Choral.

Zwar finden sich hier auch jene sogenannten Kirchencantaten und Passionsmusiken, die durch ihre Recitative und Arien auf diejenige Weltperiode der Musik hinweisen, die wir als die dritte, die moderne harmonisch-melodische bezeichneten und die in der Oper und der Instrumentalmusik gipfelt. Allein es kommt die Einwirkung des neuerfundenen melodisch-dramatischen Styls auf die Kunst eines Sebastian Bach, in dem die harmonische Polyphonie ihren Höhepunkt erreicht, ebenso nur in zweiter Linie wie bei Palestrina die Einwirkung der neugewonnenen Choralweise. Obendrein ist alles, was bei diesen großen altdeutschen Meistern von dramatischem Gebilde sich zeigt, einzig und allein Mittel zu dem letzten Zweck der lyrischen Ausbreitung des religiösen Inhalts in reinen Chorgebilden, die dann allerdings so erhaben und allergreifend sind wie nur

---

*) Als Hilfsquellen näheren Studiums bezeichnen wir außer den bereits angegebenen Baini's Palestrina, übersetzt von Kandler (Leipzig 1854). Populäre Skizzen, jedoch nicht ganz von Irrungen frei, sind „Palestrina" und „Orlandus de Lassus" von W. Bäumker (Freiburg i. Br. 1877—78). Werke der alten Meister findet man in Proskes Musica divina und Commers Musica sacra. Um ihre Wiedereinführung in den katholischen Gottesdienst zu bewirken, hat sich im Jahre 1867 der „Allgemeine deutsche Cäcilienverein" gebildet.

ein Werk Orlandos und Palestrinas. Es hat also nicht entfernt die selbständige Bedeutung der Gipfelung des Musikalisch-Dramatischen in der Oper selbst, oder es weist wie namentlich in den rein instrumentalen Stücken, in den Toccaten, Sinfonien, Pastoralen, Suiten u. s. w. auf deren wirkliche Vollendung in der Symphonie und Ouverture hin. Einzig die Orgelfuge und die verschiedenen Choralgebilde stellen hier eine selbständige Welt für sich dar: sie aber haben ihren Quell und Zweck erst recht in dem Choral und der religiösen Andacht. Es gehört also diese ganze norddeutsche Organistenkunst nach ihrem letztentscheidenden Inhalte zu der harmonischen Polyphonie des Mittelalters und hat wie sie in unserem Jahrhundert ebenfalls wieder neu entdeckt werden müssen, um dann in Vereinigung mit der heutigen melodischen Kunst auch der Musik selbst eine stets wachsende Entwicklung bereiten zu helfen.

Den Choral charakterisirten wir schon. Wie der Protestantismus durch Neuerweckung des Gewissens ein persönliches Wissen und Bethätigen des Glaubensinhaltes darstelle, so tritt in seinem Cultus aus der bisher ununterschiedenen Gemeinde der Andächtigen auch der Einzelne mit seinem Antlitz von neuem hervor, und solche persönliche Gesichter des vom Gottesdienst Erfüllten sind die Choräle. Wählte man also aus der alten Kirche schon vorwiegend diejenigen Cultus-Lieder, die ein solches mehr persönliches Empfinden und Wollen der Andacht aussprechen, so war dies als Keim ebenfalls in den alten weltlichen Gesängen gelegen, die einer Zeit entstammten, wo noch innerlich die ganze Stimmung der Menschheit religiös war. Wenn man diese also jetzt in den neuen Cultus aufnahm, so wurden sie durch die Glut der neuen religiösen Bewegung leicht mit in den Geist des Ganzen hineingeschmolzen. Und gar die eigenen Gesänge der neuen Kirche wie Luthers „Ein' feste Burg" hatten völlig den Charakter des Ausdrucks der inneren Ueberzeugung und daher der persönlichen Rede. Aller-

dings den eigenthümlich typischen Zug eines urewig und allumfassend Elementaren wie jener Antiphonengesang der alten Kirche haben die protestantischen Choräle nicht. Aber es giebt auch ein Erhabenes des vom göttlichen Geiste erfüllten Menschenwesens, und der charaktervolle Ernst der Züge in diesen Chorälen verleiht selbst einem so kleinen Melodiegebilde den Ausdruck eines weit über diese einzelne Person und ihre Empfindung hinausgehenden Allumfassenden und Ewigen und gab so ebenfalls Keime zu Bildungen her, die uns vor allem in Bachs Chören den die Welt umspannenden Geist selbst in überwältigender Erhabenheit vor die Anschauung und Empfindung führen.

Dieser letzte Zweck der Kunst der norddeutschen Organistenschule ist denn auch ihr natürlicher Ausgangspunkt. Darüber haben wir uns vorerst auszusprechen.

Zunächst nämlich machte der wiedereingeführte Gemeindegesang das Verlegen der Melodie in die am leichtesten vernehmbare oberste Stimme nothwendig, dann ebenso das stete Mitspielen der Orgel, die zugleich die nicht mehr zu entbehrende Harmonie gab. Und wie die Orgel die Choralmelodie selbst in das Gehör der Gemeinde einzuprägen oder in ihr Gedächtniß zurückzurufen hatte, so übernahm sie auch bald die Aufgabe, sowohl die Gemeinde auf den Gottesdienst vorzubereiten wie ihrer Andacht noch die letzte reiche Zehrung mit auf den Rückweg in das Leben zu geben. Immer aber war es der Choral, was sie hier einzuprägen und auszulegen hatte, und diese Aufgabe, so groß fast wie die Predigt selbst und nach ihren Resultaten wenn wir den einzigen S. Bach ansehen wohl tiefer und nachhaltiger gelöst, als alle protestantischen Predigten dieser drei Jahrhunderte miteinander es vermochten, hat denn eben diese neue unerreichte und jedenfalls unübertroffene Kunst der norddeutschen Organistenschule geschaffen. Anklingend vorzubereiten, durch Zwischenspiele stets aufs neue zu dem heiligen Inhalte zu erheben, das Ganze des

Bildes noch einmal in mächtigen Zügen zusammenzufassen, aber alles vermittelst des von der Kirche selbst gegebenen Materiales, — dies waren jene Präludien, Toccaten, figurirten Choräle, Choral- und freien Fugen und wie all diese Gebilde einer neuentzündeten christlich-religiösen Begeisterung heißen, die ganz wie eine neuentdeckte Welt neben der altbekannten niederländisch-römischen Polyphonie dasteht und der modernen Kunst die unerschöpflichen Quellen zu ihren frei-poetischen Lebensgebilden bot. Auch hier ist das persönlich redende Gebilde, das wir „Melodie" heißen, noch nicht entfernt der Zweck, sondern abgesehen vom Chorale selbst alles ebenfalls nur „Thema" d. h. Baustein zu architektonischen Bildungen der erhabensten Art. Wenn wir also von der griechischen Musik sagten, daß in ihr die Harmonie noch latent (verborgen, gebunden) geblieben sei, so ist im Gegentheil hier die Melodie wieder latent, aber bereits wie in dem unvergleichlichen ersten Präludium des 1. Theils von Bachs Wohltemperirtem Clavier so nahe unter der Oberfläche des harmonischen Meeres schwimmend und so bestimmt in dem Harmoniefundamente selbst gegeben, daß wir ihren seligen Zug innerlich ganz deutlich vernehmen und das holde Wellengeschöpf selbst sich auf den Wogen schaukeln zu sehen vermeinen. Nach Bach und sogar schon zugleich mit ihm mußte dann diese letzte That der musikalischen Schöpfung, die Erschaffung der menschengestaltigen Melodie, wie von selbst geschehen. Und wenn auch alles bei ihm selbst oder gar vor ihm nur sehr vereinzelt und in kleineren Zügen diese Welt des vollerwachten persönlichen Daseins athmet, — Händel und Gluck mußten ihm unmittelbar mit fast gleichwerthigen Schöpfungen auf eben jenem frei poetisch-melodischen Gebiete folgen und Mozart und Beethoven dann auch die letzte Consequenz aus diesen Ergebnissen der harmonischen Kunst ziehen, die denn immer noch in der sogenannten thematischen Arbeit, wie in den polyphonen Ensemblestücken der Oper ihre Ab-

kunst von diesem uralten Geschlechte der Weltschöpfungsriesen deutlich bekundet.

Wir gehen nunmehr aufs neue zum Einzelnen über und haben dabei zunächst die Hauptmeister des Chorals und der Orgel zu betrachten, dann die Entstehung des dramatischen Styles zu berühren, um daraus die Bildung derjenigen musikalischen Formen zu verstehen, in denen abgesehen von Choral und Orgel die norddeutschen Organistenschule ihr Entscheidendes und Dauerndes geleistet hat.

Dem deutschen Volksgesange entstammten Choräle wie „Nun ruhen alle Wälder", „O Haupt voll Blut und Wunden", letzterer sogar aus einer Liedersammlung Hans Leo Haslers vom Jahre 1601, ebenso „Vom Himmel hoch" und „Wie schön leucht't uns der Morgenstern". Diesem tiefen Gemüthszuge des Volkes folgte Luther selbst, als er den eigentlichen Reformationsgesang „Ein' feste Burg" schuf, dessen persönliche Urheberschaft sein Geist selbst sicher bezeugt und den R. Wagner mit Fug und Recht in dasjenige Gewebe wob, das Kette und Einschlag der deutschen Reichsexistenz zugleich darstellen sollte, in den „Kaisermarsch". Sonst waren die damaligen Choralherausgeber, diese Walther, Senfl, Gallus († 1591) nicht entfernt auch die Erfinder sondern nur die Bearbeiter, und selbst die allmählich sich als unumgänglich erweisende Verlegung der Melodie in die Oberstimme gehört nicht einem der Fachmusiker an, die damals noch völlig in der alten „Setzkunst" befangen waren, sondern dem würtembergischen Hofprediger Osiander, der 1586 ein Choralbuch in dieser Form herausgab. Einen reichen Schatz von Kirchenliedern hatten ferner die böhmischen Brüdergemeinden, und die versartigen calvinistischen Psalmübertragungen von Marot und Beza in der Composition von Palestrinas Lehrer Goudimel fanden auch in Deutschland ungemeine Verbreitung.

Mit dem tieferen Eindringen des Geistes der neuen Kirche wurden bald die Gemüther freier, von ihm aus

weitgeöffnetem Grunde zu singen: A. Scandellus sang sein „Lobet den Herrn“, Joachim von Burgk „Ach wie flüchtig“, N. Hermann „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“. Dazu kam Orlandos Schüler Johann Eccard (1553—1611) mit seinen „Preußischen Festliedern“, die das Gefühl für das einfache Lied auch im geistlichen Gesange mehr und mehr befestigen halfen, sodaß der Anfang des 17. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Choralcomponisten zeigt, wie J. H. Schein „Auf meinen lieben Gott“, J. Rosenmüller „Welt ade ich bin dein müde“, H. Albert „Gott des Himmels und der Erden“, J. Krüger „Herzliebster Jesu was hast du verbrochen“, J. Schop „O Ewigkeit du Donnerwort“.

Die Nennung dieser unvergleichlich innigen und ergreifenden Weisen genügt um zu wissen, welch neuer Quell sich einer Kunst erschließen konnte, die hier mit ihrem vollen Vermögen anschlug, und dieses thaten eben die deutschen Cantoren- und Organistenschulen mit ihrem größten Meister S. Bach an der Spitze. Doch nicht ohne daß mancherlei geistige Einflüsse von außenher dieses Bestreben wesentlich gefördert hätten.

Da sind denn zunächst die Stiftungen selbst zu erwähnen, die den Organisten neben ihrem Instrumente auch die erforderlichen Gesangskräfte verliehen. Sie wurden von frommem Eifer der Fürsten und Städte als „Cantoreien“ an Gelehrtenschulen und an Kirchen gegründet. Die berühmteste darunter ist die der Leipziger Thomasschule, deren größter Cantor S. Bach war und von deren drittletztem Repräsentanten Weinlig unser R. Wagner seinen Unterricht erhielt, dessen Wirkung in den „Meistersingern“ auch sogleich die Fachmusiker erkannten.

Sodann war das Orgelspiel selbst außer Deutschland außerordentlich entwickelt worden, in Venedig durch Claudio Merulo und die beiden großen Gabrieli mit ihren sogenannten Toccaten, diesem Lauf- und Passagenwerk mit abwechselnden Accordschlägen. In den Niederlanden flammte

als letzter Rest der großen alten Zeit jetzt die Orgelkunst hoch auf, und deren erster selbständig große Vertreter, der Ferrarese Frescobaldi (geb. 1588) war zugleich ihr Schüler. Sein Ruf als Organist war so groß, daß seinem ersten Auftreten in St. Peter in Rom 30000 Menschen zugehört haben sollen. Er begründete den fugirten Satz auch für die Orgel. Sein Styl hat etwas Großes und Vornehmes. Weicher und lieblicher ist sein Schüler Froberger, um 1600 in Halle geboren und Organist Kaiser Ferdinands III. Ebenfalls ein Deutscher war J. Pachelbel († 1706), der das bloße zopfige Ausschmücken („Coloriren") der bisherigen deutschen Organisten zu einer schönen freien Ausbreitung der contrapunktischen Kunst um und für den Choral ausbildete. Der eigentliche „Organistenmacher" für Deutschland aber ward der Schüler Zarlinos und A. Gabrielis, der Amsterdamer J. P. Sweelinck († 1622), zu dessen bedeutendsten Schülern Buxtehude in Lübeck und J. Reinken in Hamburg wir noch Bach wandern sehen werden. Sie alle schufen in mehr als hundertjähriger Arbeit die zahlreichen charakteristischen Instrumentalformen, die dann durch Bach mit höchstem Geist erfüllt worden sind. Wir werden später das Nähere hören.

Als drittes entscheidendes Element für Bachs mächtiges Schaffen ist also die Erfindung des dramatischen Styles zu nennen, weil aus ihm die sogenannte Große Kirchencantate wie auch die neuere Passion mithervorging, in denen neben den uns schon bekannten Gebilden der Messe und Motette die Leistung der deutschen Organistenschule und vor allem Bachs weitaus am größten ist. Doch da die eigentliche Wirkung dieser großen Revolution in der Musik erst nach Bach fällt, so haben wir uns hier auf diejenigen Punkte derselben zu beschränken, die für sein Schaffen von Bedeutung wurden.

Die Erfindung des recitativischen und ariosen Styls beruhte wie die Entstehung des freien Madrigalstyles auf

der die ganze Renaissancezeit erfüllenden Regung des Individuellen. In Florenz waren es zu Ende des 16. Jahrhunderts geistvolle Dilettanten, die die griechische Melodik wiedererwecken wollten, in Rom zu gleicher Zeit Bestrebungen, das religiöse Interesse durch kirchliche Darstellungen (azioni sagre) neu zu beleben. Nun ging freilich nach dem glänzend geistvollen ersten musikalisch-dramatischen Wurfe des Claudio Monteverde in Mantua die neue Erfindung selbst bald zu jener in der Arie gipfelnden bloßen „Oper" über, für die nach mehr als hundert Jahren erst Gluck die Herrschaft der Musik herzustellen genöthigt ward, die ganz in die Hände der Gesangeskünstelei gefallen war. Allein es blieb doch Norditalien und besonders der Hauptort des Madrigales, Venedig, in der Ausbildung einer Chormusik, die diesen melodisch-individualisirten Charakter in den einzelnen Stimmen (chori recitativi) hatte, entscheidend für die ganze fernere Entwicklung der Musik. Nicht Palestrina oder Orlando sondern jener Andreas Gabrieli († 1586) und sein Neffe Johannes Gabrieli († 1612) sind zunächst für Deutschland und damit durch Bach und Händel für die ganze fernere musikalische Welt bedeutsam. Vor allem fand hier die polyphone Kunst, begünstigt durch den Wechselgesang der Chöre, eine Weiterbildung zu großer individuellen Lebendigkeit und wundervollem Farbenglanz.

Hier war es denn auch, wo die alten Kirchentonarten mit ihrer doch immer sehr beengten Diatonik allmählich zu unserer Chromatik führte d. h. zu der Eintheilung der Tonleiter in zwölf gleiche Halbtöne durch die sogenannte Temperatur d. h. die mäßigende Herabstimmung der Naturquinten, sodaß nun ganz frei und ohne Mißlaut von einer Tonart in die andere übergegangen (modulirt) werden konnte. Es blieben darnach nur unser Dur und Moll, auf jeder Stufe der chromatischen Tonleiter wiederholt. Dazu kam aber bald der Sologesang selbst auch für die Kirche, und in dem sogenannten Geistlichen Concert traten nun Chor und

Solostimme (Kirchenarie) lebhaft und kräftig contrastirend einander gegenüber. Dazu entfaltete sich schon bei den beiden Gabrieli das Instrumentalspiel zu immer selbständigerer Geltung. Damit legte sich der Keim zu der Kirchencantate, die in Deutschland ihre höchste Ausbildung erfahren sollte. Italien ward jetzt überhaupt die hohe Schule für Europa. Hasler und J. P. Sweelinck waren Schüler A. Gabrielis, und Eccard wird ebenfalls in Venedig gewesen sein. M. Prätorius vermittelte durch zahlreiche Schriften den Uebergang dieser neuen Kunst nach Deutschland, und Heinrich Schütz, der größte Vorläufer Bachs, weilte drei Jahre bei J. Gabrieli in Venedig, wo er auch Monteverdes Bestrebungen kennen lernte. Er leitet uns denn auch am unmittelbarsten zu der letzten Entwicklung dieser deutschen Organistenschule selbst über.

Schütz, 1585 geboren zu Köstritz, hatte in Kassel eine gute Bildung genossen und ward bald nach seiner Rückkehr von Venedig Kapellmeister in Dresden, wo er nach italienischem Vorbilde eine der besten Kapellen in Deutschland begründete und bis zu seinem 1672 erfolgten Tode erhielt. Sein Styl zeigt vor allem die Richtung auf charakteristischen Ausdruck: er malt mit dem befreiteren Tonmateriale sogar bis ins Einzelne lebhaft und kräftig, jedoch ohne wie bald seine italienischen Zeitgenossen irgend die Haltung und Weihe des Religiösen zu verlieren, da sein innerstes Gemüth immer fromm und kirchlich blieb. Er löste zwar zunächst die protestantische Kirchenmusik so gut wie ganz vom Choral ab und gab ihr die freie Erfindung der weltlichen Kunstgebiete. Allein da eben sein innerer Sinn in die Würde des Religiösen versenkt war, so behielten auch seine Werke den wahrhaft kirchlichen und speciell deutsch-protestantischen Charakter. So seine 1619 erschienenen Psalmen für mehrere Chöre und Orchester, die auch in Deutschland zuerst im Chore die lebhafter individualisirte Rede einführten, so die Symphoniae sacrae, die zugleich Sologe-

sang verschiedener Gattung haben, denen sogar die Instrumente in selbständiger Stimmführung (obligat) zur Seite gehen. Seine Hauptbedeutung liegt aber in seinen dramatischen Kirchenwerken. H. Schütz hat 1627 mit Opitz zusammen die erste deutsche Oper geschrieben. Seine Composition selbst ist zwar verloren, aber sein Bestreben auf die Kirchenmusik übergegangen. Seine „Auferstehung", seine „Sieben Worte," seine „Passionen" nach den vier Evangelisten bilden hier die Ueberleitung zu Bachs gewaltigen Passionen und Cantaten. In dem ersten Werke sind die dramatischen Chöre von bewundernswerther Lebendigkeit, die Solorecitative jedoch noch psalmodirend. In den Sieben Worten des Heilandes am Kreuz dagegen ist für die letztere bereits eine wirkliche musikalische Sprache, feierlich ernst, eingetreten. Auch theilt sich hier das Ganze in die beiden Gruppen der dramatischen Erzählung der Leidensgeschichte Jesu und der Theilnahme der Gemeinde als Darstellung der Kirche. Daher hier auch wieder zum Choral gegriffen worden ist. Die Chöre dagegen sind hier nicht dramatisch. Die Gestalt Jesu ist durch Gesang und Instrumentation in jener besonderen idealen Weise hervorgehoben, die später Bach zur Vollendung brachte. Die Passionen (1666) gehen dann sogar von neuem zu der alten Mehrstimmigkeit und Recitation (Psalmodie, Collectenton) zurück und die Instrumentalbegleitung ist verschwunden. Dafür künden aber die Volkschöre (turbae) ganz merklich den großen kirchlichen Dramatiker Bach in der Matthäuspassion an, und kein altdeutscher Meister zeigt in so engem Rahmen Bilder von solcher drastischen Ansichtigkeit jener aufgeregten Volksvorgänge bei der Leidensgeschichte des Erlösers der Menschheit. Endlich ist noch die „Bekehrung Pauli" zu nennen, eine mit rein musikalischen Mitteln gemalte Darstellung der Vision von überraschender Wahrheit der Erscheinung.

So hielt Schütz inmitten der tobenden Furie des dreißigjährigen Krieges und der ebenso verheerend heranstür-

menden wälschen Coloraturroujaden die Würde deutschen Geistes in der Kunst aufrecht, und wenn auch an solcher allzu drastischen Lebendigkeit seiner Chöre der streng kirchliche Sinn beim Gottesdienste selbst Anstoß nehmen kann, so ist zu bedenken, daß Schütz diese Werke „um die osterliche Zeit in fürstlichen Zimmern" sich ausgeführt dachte und daß ein Anderer, Größerer, S. Bach durch das Wunder seiner Darstellung der Ruhe des Heiligen auch hier das volle Gleichgewicht herzustellen wußte.

Noch aber sind zwei weitere Erscheinungen zu berühren, ehe wir zu der alles Bisherige zusammenfassenden und daher weit überragenden Größe des eigentlichen Genius der protestantischen Kirchenmusik, zu S. Bach selbst kommen. Das sind die Passionen Sebastianis und des Hamburger Rathsherrn Brockes.

Bibeltext und Liedverse bildeten naturgemäß von je den Text der Kirchencompositionen, dessen Inhalt dann der Choral bestätigte. Schütz erweiterte diesen Ausdruck der Empfindung der Gemeinde bereits durch einen Choralchor, und A. Hammerschmidt († 1675), der sonst Schütz in seiner dramatischen Art folgte, verbindet den Choral noch enger mit dem Schriftwort. Der preußische Kapellmeister Sebastiani aber brachte 1672 eine Passion, in der die Erzählung ganz im Recitativ, zum Theil mit Instrumenten, geht und die Volkschöre vom vollen Orchester begleitet sind. Die Choräle werden in die Erzählung verwebt und bilden den Ausdruck der Empfindungen der Gemeinde, wie bei jenem fürchterlichen Augenblicke, als das Volk schreit: „Er ist des Todes schuldig". Tief beziehungsvoll sowie bei Bach ertönt dann nämlich hier der Choral „O Lamm Gottes unschuldig". Außer der freien Recitation haben wir also jetzt für die Passion die dramatischen Volkschöre und den Gemeindegesang: nur jene wie mit goldenem Ringe alles zusammenhaltende und versöhnende letzte Betrachtung und heilige Erhebung, die Bachs Passion selbst in die Region

des wahrhaft Heiligen erhebt, die unsichtbare Gemeinde, „Zion und die Gläubigen“ genannt, der volle Ausdruck des christlichen Ideals, sie fehlt noch. Sie brachte aber ebenfalls bald die in sich selbst bedrängte echte religiöse Empfindung hervor.

Um das 18. Jahrhundert nämlich hatte für Deutschland zuerst in Hamburg die Oper festen Fuß gefaßt und nun entbrannte der Streit, ob solcher Styl auch für die Kirchenmusik passe. Die Musiker waren mit den Dichtern für die Aufnahme, und es bildeten sich dann bald auf Grundlage des Operntextes die Kirchencantate und die Passion. Der Bibelspruch war Grundtext, zunächst eines Einleitungschores, dann stellten Stimmen einer idealen Gemeinde Betrachtungen darüber an, die als Reflexionen Recitativ, als Gefühlsausbrüche Arie oder Zwiegesang wurden, und die Gemeinde, um derentwillen die ganze nicht rituelle Kirchenfeier stattfand, stellte sich selbst in ihrem Chorale dar. So ward um 1704 in Hamburg auch die Leidensgeschichte Christi und zwar mit jener schwülstigen Sprache und derben Sinnlichkeit, die den Charakter der damaligen deutschen Dichtung ausmacht, dazu ohne Bibelspruch und Choral und was sonst der Evangelist erzählt, in Musik gesetzt. Die Composition war von dem Hauptbegründer der Hamburger Oper, Reinhard Keiser, zwar melodiös, aber rein theatralisch. Da brach der Kampf mit den kirchlich Gesinnten los, und um ihn zu stillen, verfaßte ein hoch angesehener Mann, der Rathsherr Brockes eine neue Passion, die von Keiser, dem Musiktheoretiker Mattheson und den Componisten Telemann und Händel in Musik gesetzt worden ist. Besser angelegt und dramatischer belebt theilt dieselbe doch die Schattenseiten jener verrufenen theatralischen Passion fast vollständig: nur eins ist hier neu begründet, die zwei allegorischen Personen „die Tochter Zion“ und die „gläubige Seele“, die eben später Bach in möglichst idealer Hoheit und Reinheit erfaßte und die seinen Passionen, vor allem

der berühmtesten, der Matthäuspassion die volle religiöse Weihe und Macht verleihen.

Wir gehen jetzt zu diesem Genius der protestantischen Kirchenmusik selbst über.

Johann Sebastian Bach ist 1685 zu Eisenach geboren. Die Familie war eine altthüringische, ein Zweig jedoch auch einmal eine Weile nach Ungarn verschlagen. Durch mehr als zwei Jahrhunderte sind Glieder zunächst als Bauern dann als Handwerker nachgewiesen. Zu diesen gehörten auch die Stadtpfeifer, als welche wir durch mehrere Generationen Bachs thätig finden. Bald jedoch schwangen sie sich zu Kantoren und Organisten auf. Johann Christoph und Michael Bach, Oheime Sebastians, waren bereits hervorragende Kirchencomponisten, deren Werke zum Theil noch heute leben. Ersterer wirkte in der Knabenzeit Sebastians in Eisenach und war dessen edles Vorbild. Nach dem Tode des Vaters, der ihn auch im Geigenspiel unterrichtet hatte, kam der zehnjährige Knabe zu seinem Bruder, der Organist in Ohrdruf war. Dieser lenkte ihn in Pachelbels Bahn. Dort findet er auch eines Tages Compositionen von älteren Orgelmeistern wie Froberger, und schreibt sie heimlich beim Mondscheine ab, wodurch er den Grund zu dem Augenleiden legte, das ihn im Alter erblinden ließ. Von hier bringt ihn seine gute Singstimme nach Lüneburg, wo er Gelegenheit hatte auch die Werke der großen Chormeister Schütz, Hammerschmidt, Böhm u. a. kennen zu lernen. Um den berühmten Reinken zu hören, wandert er von hier zu Fuß nach Hamburg. Ebenso besucht der eifrige junge Mann wiederholt das nahe Celle, wo damals die anmuthige französische Tanzmusik besonders gepflegt ward. Mit achtzehn Jahren kommt er als Organist nach Arnstadt, wo er seine erste Cantate schreibt. Im Herbst 1705 macht er sich, schon selbst ein großer Orgel- und Clavierspieler, abermals zu Fuße auf, um Buxtehude in Lübeck zu hören. Wie Reinken seine glänzende

Virtuosität zu den feinsten Klangwirkungen und der anziehendsten Beweglichkeit der Figuren verwendete, so waren Buxtehudes Compositionen Werke des freieren poetischen Geistes, die Bachs eigene Phantasie entfesselten. Den ebenbürtigen Gebrauch des Pedals und die kühnen fast recitativisch redenden Gänge der Orgel konnte er ebenfalls vor allem hier lernen. Die wunderhaft schimmernde Romantik des Nordens aber hatten beide Meister, der Däne Buxtehude sogar bis zu einem Zuge sehnsuchtsvollen Strebens ins Unendliche. Auch an den Kirchencantaten Buxtehudes hat Bach seine Fähigkeit entwickeln können, tief wahr und poetisch Freude wie Schmerz, Licht wie Finsterniß zu malen.

Der zu lange ausgedehnte Aufenthalt bei dem Lübecker Meister brachte ihn mit seiner kirchlichen Behörde in Arnstadt in einen Conflict, der sich durch sein jugendlich feuriges Ausschweifen in der Begleitung des Chorals beim Gottesdienste noch steigerte, sodaß er 1707 eine Berufung als Organist nach Mühlhausen annimmt, wo er sich mit einer Tochter seines Oheims Michael Bach verheirathet. Hier drängt sich bereits sein Bewußtsein als Kirchencomponist und der Gedanke die gesammte deutsche Kirchenkunst auf eine höhere Stufe zu heben deutlich hervor. Und zwar sollte alles durchaus auf der Grundlage des Chorals und der aus der Orgelkunst sich entwickelnden mächtigen Gestaltung des Chors ruhen, dem die Stimmen wie die Instrumente sämmtlich zu dem einen Zweck der Darstellung der erhabensten religiösen Lyrik dienen. Der Streit zwischen den Pietisten und Orthodoxen, den er gerade damals dort mitzuerleben hatte, führt sein echt deutsches Gemüth auf die vollen Höhen der religiösen Wahrheit, wo er weit über den Parteien und jeder bloß einseitigen Auffassung stehend sich unmittelbar mit dem Ewigen eins fühlt und aus seinen inneren Erschauungen den Stoff zu den unerreichten Gebilde seiner Kunst nimmt, die auch in der scheinbar starren Gesetzmäßigkeit ihrer contrapunktischen Form die

volle Wärme eines Herzens empfinden lassen, welches von der ewigen Sonne selbst durchstrahlt ist. So beginnt denn bei aller Hoheit des Geistes und männlichen Strenge des Charakters, die nach Luther diesen thüringischen Kantor weitaus am meisten als Typus des deutschen Wesens kennzeichnet, allmählich auch die echt christliche Milde der Gesinnung hervorzubrechen, die wiederum einzelne Compositionen Bachs mit geradezu unnachahmlicher Schönheit schmückt: wir brauchen einzig an sein Weihnachtsoratorium, vor allem das instrumentale Pastorale zu denken.

Jetzt (1708) kam er nach Weimar, wo damals die regste Pflege der Kirchenmusik war. Hier bildete er bei einem neunjährigen ruhigen Aufenthalte den Pachelbelschen Orgelchoral zu seiner höchsten Vollendung aus. Soll die heilige Weise in solchem Figurenschmuck erst nach ihrer vollen Größe hervortreten, damit die religiöse Empfindung sich daran zum Göttlichen emporerhebe, so verhelfen derselben vor allem auch jene Vorstellungen dazu, die Bach mit solchen polyphonen Auslegungen der Melodie in unserem Geiste erweckt: denn diese letzteren, so mathematisch rein äußerlich ihr contrapunktisches Maßwerk erscheint, sind in Wahrheit die Darlegung des poetischen Inhalts der Choralweise selbst und enthüllen unserem inneren Wesen erst die volle Tiefe der religiösen Empfindung, aus der solch ein Menschheitslied geboren ist. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an alles Mögliche in der Kunst die Orgel zu handhaben zu versuchen," sagt sein Nekrolog, und diese neue Art der Fingertechnik wie des Pedalspiels begründeten schon jetzt seinen Orgelruhm weit und breit. In diese Zeit gehört die beliebte Gmollfuge für Orgel, in der „erhabene Melancholie" mit strömender Beredtsamkeit sich einen, und der Passacaglio in Cmoll, ein Wunder polyphoner Unerschöpflichkeit und Macht. Wie denn überhaupt hier anzumerken ist, daß Bach, ohne in anderen Instrumentalformen weniger groß und schöpferisch

zu sein, doch namentlich die Fuge zu ihrer höchsten Vollendung gebracht hat. In Weimar lernte er auch die Formen der italienischen Concertmusik kennen und übertrug sie auf die Orgel. Ebenso eignete er hier Frescobaldis edle Art völlig seinem Style an. Auch beginnt er jetzt mehr und mehr den Orgelchoral auf die Vocalmusik zu übertragen. Die mächtige Cantate älterer Form „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (Actus tragicus) entstand vermuthlich hier in Weimar.

Die Krone aber setzte Bach seinem eigenen Schaffen wie der gesammten protestantischen Kirchenmusik erst durch die Große Cantate und die Passionsmusik auf, zu denen wir also jetzt gelangen.

Dem allgemeinen Drange der Zeit nach Geltung des Individuellen hatte auch die Kirche nicht widerstehen können. Aber während die alte Kirche denselben nur äußerlich faßte, seiner inneren Berechtigung dagegen einen hierarchisch-dogmatischen Damm entgegensetzte, der sie nur den Schein der Sache fassen und bald rettungslos in den theatralischen Jesuitenstyl verfallen ließ, hatte die neue Kirche durch den Choral diese Sprache des persönlichen Gefühls schon selbst bei ihrem Entstehen in sich ausgeboren und besaß in ihr und dem dieselbe erfüllenden Orgelspiel ein Bollwerk, das selbst die weltliche Herkunft der jetzt entstehenden neuen Kirchencantate nicht zu erschüttern vermochte. E. Neumeister, später Hauptpastor zu Hamburg, heißt der Erfinder der sogenannten Großen Kirchencantate. Sie galt je einem bestimmten Bibeltexte und Sonntage. Aber während die kleine ältere Cantate durchweg Bibelwort und Choral hatte, bestand diese neue Cantate aus einem poetischen Niederschlag der jeweiligen Predigt zu freien Versen, wie sie zuerst das Madrigal gezeigt hatte, an das auch früher schon protestantische Kirchendichtung für Musik sich angelehnt hatte. Zuerst bloß auf Recitativ und Arien ruhend nahm sie bald auch den Chor auf, und als diesem

die Allgiltigkeit des Bibelspruchs untergelegt und zugleich der Choral hinzugefügt ward, stand ein Gebilde da, in welchem die geeignete geistige Kraft den Inhalt des Sonntagsevangeliums nach seinen verschiedenen Phasen, von der innigsten Hingebung persönlicher Empfindung und der sicheren Gläubigkeit der Gemeinde bis zu dem allumspannenden Gefühle einer idealen Zusammengehörigkeit der Gläubigen, also auf ihre Art den letzten vollen Bestand der Religion und Kirche selbst darzustellen vermochte. Und dies verstand unser Bach zunächst nach der unentweihten Gesundheit seines mächtigen Naturempfindens, wie er es von Jugend an in seiner deutschen Waldheimat gepflegt, dann nach der zweifellosen Sicherheit seines protestantischen Bewußtseins, wie es seine ganze Erziehung in ihn gelegt, und zuletzt nach der unbegrenzten Kraft seiner geistigen Erschauung und künstlerischen Phantasie, wie sie Natur ihm gegeben und stille Hingebung an das Ideale in ihm ausgebildet hatte. Das erste, das tiefe Gemüth des Meisters, ließ ihm jedes wärmere Wort des Dichters in einer solchen Cantate zur vollen Lebensflamme auflodern. Sein eigener tieflebendiger christliche Glaube aber nahm an der dogmatischen Orthodoxie seines Textes nicht bloß keinen Anstoß, sondern legte vielmehr dessen letzte und eigentliche Meinung in die ewige Wahrheit des Christenthums selbst. Seine poetische Schwungkraft aber verstand sofort, was der an sich immer noch ziemliche hilflose und pedantisch schwunglose Poet gemeint hatte, und riß denselben mit sich fort ins Reich des unbegränzten Ewigen, „wo wir Gott schauen". Der letzte Grund dieser unverrückbaren Sicherheit seines Bildens aber waren Choral und Orgelkunst und ihr Fundament selbst wieder der feste Glaube, womit im Protestantismus das Werk der christlichen Erlösung neu erfaßt worden war.

So besitzt der Protestantismus hier ein Gut, dessen Werth für die Erhaltung und Wiedererweckung des wahren religiösen Lebens geradezu unschätzbar ist. Und wenn man

bedenkt, daß hier alle und jede Mittel und Formen der Kunst, Orgel und Orchester, Sologesang und Chor, freie Instrumentalform und Fuge, dramatischer Chor und wieder Choral sowie endlich alles umschließend die Motettenform des Choralchors für Menschenstimmen, Instrumente und Orgel zugleich zur Verwendung gelangen, so erscheint hier in der That die Möglichkeit gegeben, die ganze „unsichtbare Kirche", die „Gemeinschaft der Heiligen", den Geist des Christenthums zur sinnenhaft aufgenommenen That und Wahrheit zu machen: und dies haben vor allem Bachs Kirchencantaten und Passionen gethan.

Die einzelnen Cantaten, die übrigens verschiedene Dichter haben, selbst anzugeben wäre hier kein Raum, sie zählen in das dritte Hundert hinein. Er begann mit ihnen hier in Weimar, — die Adventscantate „Nun komm der Heiden Heiland" ist vom Jahre 1714, — und hörte durch die ferneren 36 Jahre seines Lebens nicht auf, diese Form, die aus so wenig ausgebildeten und so verschiedengearteten Elementen bestand, stets mehr in sich als ein organisches Ganze und hohes Kunstgebilde auszugestalten. Am bekanntesten sind die Cantaten „Ich hatte viel Bekümmerniß" vom Jahre 1714 oder 15, in der der große Componist allerdings an einer einzelnen Stelle ebenfalls ein Opfer des zugrundeliegenden Opernstyles wurde, sowie die Reformationscantate „Ein' feste Burg" vom Jahre 1723 und „Ich lasse dich nicht", vermuthlich aus der Leipziger Zeit stammend.

In den Herbst 1717 fällt die Reise nach Dresden, wo er den renommirten französischen Orgelkünstler Marchand aufs Haupt schlug. Bald darauf ward er nach Cöthen berufen. Von hier aus besuchte er nochmals den fast hundertjährigen Orgelriesen Reinken in Hamburg, der auf eine Phantasie Bachs in der breiteren Weise der Motette zu ihm heran kam und sagte: „Ich dachte, diese Kunst sei ausgestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt". In Cöthen entstand 1722 auch das „Wohltemperirte Clavier", das

seinen Namen eben von dem Umstande hat, daß damals durch „Temperirung“ d. h. Herabstimmung der Naturhöhe der einzelnen Töne der Skala die Tonarten sämmtlich einander gleich und zur Ueberführung der einen in die andere geschickt gemacht waren. Hiervon sollte das Werk eine sichere praktische Probe geben. Im übrigen aber ist es eine Sammlung von zweimal zwölf Fugen mit je einem Vorspiel (Präludium) auf jedem der zwölf Halbtöne der Oktave, zu Lernzwecken bestimmt, aber zugleich ein Wunder von Kunst und Geist.

Mit dem Jahre 1723 war Bach in Leipzig, wo er als Cantor der berühmten Thomasschule noch 27 Jahre lang wirkte und vor allem auch die Choralcantate schuf.

Die großartigsten Werke dieser letzten Lebensjahre nun sind die Matthäuspassion und die Hmollmesse, erstere i. J. 1729 zuerst aufgeführt, letztere, weitaus die gewaltigste Messe nach der Zeit der großen Italiener, 1733 begonnen, ein Riesenbau des erhabensten Geistes und zugleich ein Beweis, daß den wahren Gehalt der katholischen Messe auch Protestanten zu fassen und auszusprechen vermögen.

Bach hat fünf Jahrgänge der protestantischen Liturgie verfaßt und soll auch fünf Passionen zur feierlichen Begehung des Charfreitagnachmittags geschrieben haben. Zwei davon sind wohlbekannt. Die jüngere, die Johannespassion, lehnt sich an die Form der Brockesschen an, die andere, ungleich mächtigere, scheint ebenfalls Bach selbst mit Hilfe des Leipziger Dichters Picander in freierer Weise nach dem Evangelientexte gestaltet zu haben. Das 1734 vollendete „Weihnachtsoratorium“ besteht eigentlich aus sechs Cantaten für die betreffenden Feiertage. Ein Glanzpunkt in Bachs Leben ist noch sein Besuch bei dem Begründer des preußischen Großstaates und damit des deutschen Reiches, bei Friedrich dem Großen, im Jahre 1747. Der Geist des Protestantismus berührte sich hier unmittelbar mit dem eigentlichen Horte unserer nationalen Existenz.

Damals gab ihm der alte Fritz, der ja selbst sehr musikalisch war, auch ein eigenes Thema zur Phantasie, welches Bach dann später zu dem gewaltigen „Musikalischen Opfer" ausgestaltete, das alle entscheidenden musikalischen Formen jener Zeit an diesem einen Thema erschöpfte. Daneben schuf er als ein contrapunktisches Schulwerk unerreichter Größe die „Kunst der Fuge", die bis auf ein letztes äußerstes Exempel vollendet ward. Und wenn wir jetzt noch seine zahllose Instrumentalmusik, für Clavier oder andere Instrumente allein oder vereinigt und für Orchester, nennen, so haben wir wenigstens der äußeren Aufzählung nach das außerordentlich reiche und mächtige Schaffen dieses letzten und größten Meisters der polyphonen Kunst ebenfalls berührt. Seine letzten Lebensjahre waren zumal infolge der Erblindung sehr trübe. Er starb am 28. Juli 1750, nachdem er noch seinem Schüler Altnikol eine Bearbeitung des Chorals „Wenn wir in höchsten Nöthen sein" in die Feder dictirt hatte. Es war ein Sinnbild seines ganzen Lebens: die höchste Einfachheit dieser bürgerlichen Existenz mit so mancher Bedrängung durch die stete Enge der Lebenslage hatte den Blick nur stets mehr in die Helle eines ewigen Lichtes gelenkt, aus dem nicht bloß dem Herzen Ruhe und Trost sondern dem Geiste eine Offenbarung ward, heller leuchtend und beseligender erhebend, als irgend ein Besitz der Welt sie gewähren kann. Und dies führt uns auf die letzte Beurtheilung dieser mächtigen Künstlererscheinung, die eine ganze Weltperiode der Musik abschließt und den Beginn einer neuen ankündigt.

Was charakterisirt Bachs Styl und worin liegt das Letztentscheidende, hoch Ueberragende und dauernd Beständige seines Schaffens?

Seine unerhört mannichfaltigen Bildungen in der Instrumentalmusik bleiben für alle Zeit eine unerschöpfliche Quelle für jeden, der zugleich mit dieser Menge der Möglichkeiten die Sicherheit der Gestaltung rein musikalischer

Form sich gewinnen will: ebendarum nannte ihn Beethoven den „Urvater der Harmonie“. Diesen schließen sich in dem gleichen Punkte seine Arien an, die ebenfalls wesentlich Instrumentalspiel sind und nur ausnahmsweise wie z. B. in der Arie „Erbarme dich, mein Gott“ der Matthäuspassion die volle Plastik der Individualität erreichen, die wir seit Händel und Gluck vom Sologesange verlangen. Weiter geht schon Bachs Bedeutung in der Ausbildung einer wirklichen musikalischen Recitation, die, wo sie auf Luthers Bibelwort gebaut ist und namentlich wo sie Christus selbst vorführt, von einer idealen Erhabenheit ist, die von nichts übertroffen wird und uns zuerst die deutsche Sprache auch musikalisch in ihrer vollen Würde und Kraft enthüllt hat. Wir nennen hier nur die Einsetzung des h. Abendmahls in jener Passion. Welche Ruhe, Würde, Tiefe! Gleicherweise bedeutend für die Weiterentwicklung unsrer Kunst nach ihrer dramatischen Seite sind seine Volkschöre (turbae): die drastische Lebendigkeit, die schon Schütz zeigte, ist hier zu einer überwältigenden Schlagkraft gesteigert, die selbst dem wüthendsten Haß der das „Kreuzige!“ schreienden Menge seinen Ausdruck zu verleihen vermag. Wie denn überhaupt diese Fähigkeit der dramatischen Charakteristik bei Bach wahrhaft staunenswerth ist und er aus dem Holze seiner harmonischen Kunst immer ganze Menschheitsbilder schneidet! Hier hilft ihm die hellseherische Macht seiner echt deutschen Natur, die oft förmlich die Bedingungen der gewohnten Existenz aufhebt und wie in einem zweiten Gesichte die Gestalten der Dichtung persönlich vor ihn hinstellt. Wir erinnern nur an das kleine Gesanggespräch der beiden Hohenpriester, als Judas das Blutgeld zurückgeben will. Es ist nicht möglich in so wenig Tönen den Abgrund des in sich verstockten Bösen tiefer zu malen, als es hier geschehen ist. Es klingt wie Hohn der ewigen Vernichtung, wie das geheime Lachen höllischer Mächte, Mephisto ins erhabne Furchtbare übersetzt.

Alles dies sind jedoch bloß Einzelnheiten, sind nur die

besonderen Fähigkeiten, die Bach aus solchem innersten Schauen in den Zusammenhang der Dinge gewinnt. Beethoven wollte über Religion und Generalbaß d. h. den inneren Zusammenhang seiner Kunst als „in sich abgeschlossene Dinge" nicht weiter disputirt wissen. Bachs Geist und Herzen erschließt sich auf dem gleichen Grunde jener tiefste Zusammenhang der Welt wie seiner Kunst: die Möglichkeiten der letzteren haben für ihn keine Grenzen, wo es gilt erstere zu zeichnen. In das ungeheure Leid der Welt, in Sünde, Grauen und Tod hat sich nie ein Gemüth tiefer hineingewühlt als dieses dämonisch-nordische Mannesgemüth Bachs. Es giebt keine Schatten so schwarz, daß er sie nicht malen könnte und gemalt hätte. Hier erhebt sich seine Gestalt zu einer fast erschreckenden Riesengröße, und dunkler Flor scheint den ganzen Himmel zu umhüllen, wenn er den Jammer, das Elend, die Schuld singt, die den Tod des Erlösers nöthig machten. Wir nennen nur das Crucifixus der Hmollmesse mit seinem in die dunkelste Tiefe herniederziehenden chromatischen Basso ostinato (gleich wiederholten Baß), in dem vor unseren Augen die ganze Welt in ihr Nichts versinken will. Und dieser täuschungslose Blick in den wirklichen Zusammenhang der Dinge giebt ihm eben die Geistesfreiheit, sich über all diese düsteren Tiefen in ein wahres Licht des Ewigen zu erheben und diesem einzig Bestehenden seine Tempel zu erbauen, seine allmächtigen Weihegesänge zu singen.

Da ist nun zunächst der Choral, in Bachs jeweiliger Bearbeitung ein ewiges Gut der Menschheit. Wie oft klingt nicht bei ihm in diesem einfach volksmäßigen Gebilde die Empfindung aus, die noch soeben eine ganze bewegte Welt von Leid oder Freude gesehen hatte. In dieser Einfachheit welche Fülle und Hoheit! Denn wie Bach diese Stimmen führt, sodaß jede ebenfalls ein eigenes Lied aus eigener Brust zu singen scheint, dies ist der Kunst wie der Wirkung nach in solch engem Rahmen unerhört. Und mit

voller Sicherheit giebt er durch seine Harmonisirung dem Chorale selbst jedesmal die Physiognomie, die er für den Ausdruck dieser Stimmung da braucht. Hier liegt eine neue Welt der Ausbildung des Individuellen gegen die elementare Allgemeinheit der alten katholischen Kirchenmusik. Denn obwol auf die fast völlig rhythmuslose Art des Cantus planus zurückgekehrt, also jeder Ton dem anderen an Länge gleich ist, so hat Bach doch durch diese Kraft der Harmonisirung dem kleinen Gebilde eine unerschöpfliche Fülle von individuellen Zügen zu geben gewußt, und dies, obwol er manche Choräle fünf-, sechs- und noch mehrmal „gesetzt" hat. Sein innerstes Herz lebte eben in diesem echtesten Erzeugniß seiner Kirche und erschloß seinem Geiste stets neue Anschauungen von dessen innerem Gehalt, dem dann sein unbeschränktes Wissen und Können auch stets neu anmuthenden oder ergreifenden Ausdruck zu verleihen wußte.

Dieser Choral war es nun aber auch, der Bach das Material und den seelischen Inhalt zu jenen großartigen Bildungen gab, die in der ganzen Kunst der Töne einzig dastehen und zugleich den Inhalt unserer protestantischen Kirche versinnlichen, also der letzte und höchste Besitz sind, den uns Bach hinterlassen hat und den von neuem für den Gottesdienst zu gewinnen eine Lebensfrage für die Kirche selbst bleiben wird.

Von dem Orgelchorale hörten wir schon. Ganz persönlich wird aber diese Erscheinung des Ewigen und Ueberirdischen erst in jenem Choralchor, den Bach in seinen Motetten und Cantaten gegeben hat. Vor unseren leibhaften Sinnen baut hier Bach den ewigen Himmelsdom auf und läßt das Meer des Lebens in unerreichter Fülle und Mannichfaltigkeit vor uns wogen. Die mächtige Ausbildung der Contrapunktik läßt ihn hier Dimensionen annehmen, die eine frühere Kunst nicht wagen konnte. Allein diese Vorstellung der ewigen Bewegung der Welt ist es nicht, was jene Werke auszeichnet. Dies hatten in ihrer Weise schon die alten

katholischen Meister. Bach setzt obendrein in diesen Himmelsdom das Bild des ewigen Walters selbst und läßt auf dem wogenden Meere des Weltenleides die himmlische Erscheinung sicherer Erlösung selbst göttlichen Trost winkend erscheinen. Wie verhält sich dies? Mag er eine große geistige Weltaction einleiten oder sie in ihrem Resultate für unsere innere Stimmung abschließen, er baut die ganze Bewegung vor unserem inneren Auge auf, und wenn dann diese beiden Orchester, diese beiden Chöre in ungeahnter Verschlingung lebendiger Kräfte vor uns wallen und wogen und uns der Empfängniß höherer Tröstung und Freude fähig machen, dann läßt er geruhig in dieses Wogengetöne, in dieses scheinbar ganz rücksichtslos frei erfundene contrapunktisch-polyphone Gebilde den gegebenen Choral hineintönen. Man sieht, er hat mit sicherem Wissen „auf Gott gebaut": der von dem innerlich frommen Gefühl erzeugte Gesang giebt ihm das Material zu seinem Kunstgebilde, wie seine Religion selbst ihm den Geist zu solchem Preis des Ewigen eingehaucht hat. Hier wandelt in der That und Wahrheit „Christus auf den Wogen": über der Bewegung der Welt erscheint ihre Seele, über den dunklen Wassern des Lebens schwebt ihr Geist, ihr Schöpfer. So ist es in zahlreichen Choralchören Bachs, am größten aber wol in der Einleitung zur Matthäuspassion mit ihrem alten Osterliede „O Lamm Gottes unschuldig".

Und um zuletzt noch innerhalb des Technischen dieser Kunst seine unübertoffene Meisterschaft näher zu kennzeichnen, die nur seinem fest auf das „Eine was noththut" gerichteten Mannesauge sich entwickeln konnte, sei noch des einen besonders sinnvollen Meisterstücks, jener Reformationscantate von 1723 gedacht. Die entscheidenden Sätze dieses Werkes sind auf die einzige Melodie des „Ein' feste Burg" gebaut. Sogleich der erste Satz bringt aber jenes Meisterstück der dichterischen Erschauung und der technischen Ausführung. Die vier Chorstimmen nämlich fugiren die übrigens wesentlich

reicher ausgebildeten Melodieverse und um diese wogend bewegte Masse, die wie das gewaltige Meer des Lebens selbst ist, schließt sich, das Ganze mit mächtigem Griff zusammenfassend und ruhig haltend, die gleiche Choralmelodie in den Trompeten und Bässen im Canon, — die Einheit im All der Bewegung, die unwandelbare Sicherheit des Glaubens an Gott, die ganze Macht und Tiefe des Himmelsfriedens, den die innere Erlösung dem Menschengeschlechte gebracht hat. Hier liegt dieses thüringischen Cantors Bedeutung, solange es eine Religion, eine Kirche, einen Gottesdienst giebt. „Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben", sagte einmal Goethe.

Diese Chöre, in denen Bach die ideale Gemeinde den Preis des Ewigen anstimmen läßt und die also so recht vollständig und allumfassend den Geist des Christenthums darstellen, sind es denn auch, was nicht bloß in den Kirchencantaten sondern ebenso in den oft stürmisch bewegten Passionen die Ruhe und Einheit herstellt und ihnen trotz aller dramatischen Charakteristik die Haltung wahrer Kirchenmusik bewahrt. „Nicht Bach, Meer sollte er heißen", rief Beethoven aus, als er am Ende seiner Tage auch das mächtige Vocalschaffen des „Urvaters der Harmonie" kennen lernte. Und R. Wagner, der im Jahre 1848 als Hofcapellmeister in Dresden die achtstimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" aufführte, charakterisirt das Werk mit dem Worte, hier „brause der lyrische Strom der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen". Es ist bezeichnend für den hohen und echt religiösen Sinn Bachs, daß wenn er dann einmal die höchste und letzte Erscheinung der Musik, die menschengestaltige Melodie, das „Ebenbild Gottes" in dieser zweiten Schöpfung der Welt auftreten läßt, er sie nicht seinem doch immer nur vergänglich individuellen Empfinden son-

dern dem sicheren Bestande seiner Religion und Kirche entnimmt, — daß dieser „lyrische Strom der rhythmischen Melodie“ eben der Choral ist.

Und dies mußte es sein, was in dem letzten Winkel seines wahrhaft frommen Herzens auch den streng in dem katholischen Glauben erzogenen Mozart ergriff, als er in seiner letzten Lebenszeit auf einer Reise in Leipzig die gleiche Motette Bachs hörte. „Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt“, hatte er ausgerufen und dann sämmtliche vorhandene Motetten, die Stimmen auf Knie und Stühle legend, sogleich hintereinander durchstudirt. Der gewaltige Harmonienbau, die wuchtige Tonfülle und die kühne Bewegung der Stimmen wob in der That „den Schein künstlerischer Verklärung um den einfachen Volksgesang“, und mehr noch verlieh dieser der hohen technischen Kunst des Meisters auch die Weihe des Religiösen. Mit tiefem Ernste geschah es, daß dann Mozart selbst in dem letzten Werke seines Lebens, in der Zauberflöte, ebenfalls einen solchen figurirten Choral gab: der sittlichen Prüfung des liebenden Menschenpaares da sollte so der ganze tiefernste Bestand unseres höheren Daseins gezeigt werden.*)

So hatten beide moderne Gottesanschauungen, die protestantische wie die katholische, ihren inneren Gehalt auch in einer entsprechenden Tonkunst dargelegt. Denn fast alles und jedes, was dieser S. Bach geschaffen hat, steht wie die musikalischen Heiligenbilder Palestrinas durchaus auf dem Goldgrunde der religiösen Empfindung. Dem Menschen, der so von dem unvergänglichen und stets neu spendenden Inhalt der Religion erfüllt ist, jetzt auch in sein von diesem Geiste geleitetes natürliches Dasein zu folgen, ihn in

*) Außer den Werken von Ambros und Dommer haben wir hier speciell die erste wirklich quellenmäßige Biographie „Johann Sebastian Bach“ von Philipp Spitta (Leipzig 1873—80) zu nennen. Bachs Werke giebt die „Bachgesellschaft“ heraus, und es werden dabei ebenfalls sichere historische Nachweise geliefert.

seinen unwillkürlichen Regungen, seinem frohen Dasein wie seinem tragischen Kampf mit dem Leben zum Gegenstand der Darstellung zu machen, ward zu der weiteren Aufgabe unserer Kunst, die sie, auch ihrerseits von dem Geiste des Individuellen berührt, den die Antike wiedererweckt hatte, einestheils in der Oper und andrentheils in der Instrumentalmusik, ebenfalls aufs schönste erfüllte. Entscheidend ist die mit dieser Wiedergeburt der Geltung des Persönlichen und Natürlichen, Renaissance genannte, neueintretende persönliche Rede der Homophonie in der vorwaltenden Herrschaft der Melodie, doch stets auf dem Fundamente der jetzt nicht mehr zu entbehrenden Harmonie, daher wir also jetzt nach Abschluß der zweiten Weltperiode der Musik in ihre dritte, die Periode der harmonisch-melodischen Kunst der modernen Zeit eintreten, die sich in drei wesentlich von einander verschiedene Gruppen, die Oper, die Instrumentalmusik und die beides umfassende moderne Epoche gliedert.

Zweiter Theil.

Geschichte der Oper.

Die harmonisch-melodische Kunst der modernen Zeit.

Die Entwicklung der Oper.

1. Die griechische Tragödie und die mittelalterlichen Mysterien.

Das Entscheidende der Oper ist ebenfalls das Drama, die Handlung. Alles andere ist nur verschiedengeartetes Ausdrucksmittel.

„Selig sind die da glauben und nicht schauen", hat der tiefste aller Kenner der Menschennatur gesagt. Es muß also das Bedürfniß des Schauens und das Verständniß aus diesem wirklichen Schauen heraus tief in unserer Natur begründet sein. „Die Gegenwart ist eine mächtige Göttin", heißt es in Goethes Tasso. In der That verstehen wir eine Handlung erst völlig, wenn sie vor unseren Augen vor sich geht, und so ist auch die Darstellung einer geistigen Absicht in Gebärde und Tanz uralt und allverbreitet.

Aber wenn die bloße sinnliche Handlung sogar das Thier versteht und den Angriff ebenso energisch zurückweist wie die zärtliche Begegnung zärtlich aufnimmt, so will der Mensch als Geisteswesen zugleich ihren Beweggrund kennen lernen, um sie ganz zu begreifen und in der eigenen Menschennatur begründet zu sehen. Dieses Bedürfniß erfüllt

denn eben das erläuternde Wort und als dessen eigener letzter Inhalt und Grund die Empfindungssprache der Musik. Es war also nur die Natur der Sache wiederhergestellt, als man in derjenigen Epoche der neueren Zeit, in welcher der menschliche Sinn aufs neue auch zu seinem äußeren Dasein erwachte, in der obengenannten Renaissancezeit ernste und inhaltvolle poetische Gegenstände in Tönen vorgetragen wissen wollte. Denn dasjenige Volk, das zuerst eine wahre und würdige dichterische Handlung hervorgebracht hatte, die Griechen, waren in ihrer Tragödie, in den Werken eines Aeschylus und Sophokles auch nicht ohne diese tiefste Seelensprache gewesen, sie hatten vielmehr dieses ganze Drama theils wirklich gesungen theils musikalisch recitirt.

Wir müssen also zunächst hier die Geschichte der griechischen Tragödie nachholen. Weist doch die Entstehung der Oper als eine vermeintliche Wiedererweckung derselben unmittelbar auf dieses griechische Drama selbst hin.

Die Tragodia, wörtlich Bocksgesang, stammt aus den griechischen Dionysusspielen, bei denen bockfüßige Satyrn (Faune) als Sinnbild der allzeugenden Natur pantomimisch die Feier des Gottes agirten. Wir berühren damit aber zugleich den eigentlichen und letzten Stoff der Tragödie, namentlich auch der musikalischen: es muß die Feier des eigentlichen und letzten allgemeinen Lebensbestandes sein, was uns hier mit allen Ausdrucksmitteln des Geistes, in Gebärde, Sprache und Ton auf dem wirklichen Schauplatze als Handlung vorgeführt wird, das Entstehen und Wiedervergehen der Natur, das Aufgehen des alten und die Wiedergeburt des neuen Menschen. Wirklich berührt sich in diesem Punkte die jüngste und höchste Entwicklung der Tragödie, die That und der Tod Siegfrieds mit dem Kern der Dionysusfeste, und wir müssen daher schon im Hinblick auf das letzterreichte Ziel der dramatischen Musik auf diesen Dionysuscultus und die daraus hervorgegangenen künstlerischen Spiele näher eingehen.

Der Bacchuscultus stammt von den vorderasiatischen Ariern, den Phrygern und Carern her, war jedoch wahrscheinlich stark durch nichtartisches Element beeinflußt. In höchst phantastischer und sinnlicher Weise feierte er die allzeugende Kraft der Natur in drei Hauptgöttern: Men, Rhea und Attäs. Die Rhea hatte von den Berghöhlen, in denen ihr Fest gefeiert ward, den Beinamen Kübele. Zu Frühlingszeiten nachts auf den Höhen des Olympus waren ihre Feste, die wie die Walpurgisnacht den Charakter der ausgelassensten Freude über die wiedererwachte Natur an sich trugen. Die phrygische Querpfeife war bei den wilden Tänzen üblich, und die Musik soll die Laute der Natur, das Tosen des Donners, das Brüllen der Thiere nachahmen. Ueberall herrscht schwärmende sinnliche Leidenschaft, völlige Hingabe des Individuums an die Natur: erst das fließende Blut verschafft dem Taumel der Sinnenlust Erleichterung. Der dritte Gott, Attäs, war der „Vater", der Sohn der Ma. Ihr zu Ehren, die alles wiedererzeugen kann, findet bei seinen Festen sogar Selbstverstümmelung statt. Er schläft im Winter, die Feier erweckt ihn im Frühjahr und schläfert ihn im Herbste wieder ein. Es ist also die Feier der fruchtbringenden Erde bei steigender wie bei sinkender Sonne, die Grundlage und das Sinnbild aller irdischen Existenz wie des ganzen Menschengeschlechtes.

Schon vor dem trojanischen Kriege hatten nun phrygische Stämme diesen kraftvollen Cultus nach Thrazien gebracht, und das Unterscheidende war in demselben von Anfang an, daß auch Frauen dabei thätig waren, welche die Schwärmenden (Bacchai) hießen, woher also auch der gefeierte Gott einen seiner Namen erhielt. Die Thraker selbst hatten drei Götter: Ares, Dionysus und Artemis. Ares der Glänzende ist die verderbliche Glut der Sommersonne, Dionysus die wohlthätige Wirkung der feuchten Frühjahrswärme und Artemis gleich Kybele. Die Frauen schwärmen in langen weiten buntgefleckten Gewändern, Sinn-

bild des überreichen hochzeitlich bunten Frühlingsflors, umher. Ein Hauptmythus dieser Thraker aber ist der vom Lykurgos d. i. Wehrer des Lichts, Winter. Er hat die Dionysusdiener verscheucht, sie werfen ihren Thyrsos (epheuumkränzten Rebstab) weg, Dionysus selbst taucht in die Wellen, Lykurgos aber wird blind und stirbt bald: da kehren denn die Schwärmenden mit ihrem Frühlingsgotte zurück.

Seine Veredlung und Vergeistigung findet dann dieser Cultus durch die Verbindung mit dem urgriechischen Dienst des Drachentödters Apollo in seinem Heiligthume Delphi. Denn auf den Gipfeln des Parnaß, an dessen Fuß Delphi lag, waren von altersher Stätten, die im Dienst jenes schwärmenden verehrten Frühlingsgottes ebenfalls Orakel, Weissagung trieben, und als Sonnengott, heilsam und verderblich zugleich, war Apoll schon an sich dem Dionysus verwandt. Ein Zweig der Thraker, die Pierier, saß nämlich am Fuß des Olympus, sie hatten eine priesterliche Sängerschule zum Dienste der Musen unter ihrem Meister Orpheus. Sein Name „der Finstere“ weist auf die düsteren Lieder, womit der Sommer begraben wird, und er wird ausdrücklich als der Erfinder der dionysischen Mysterien, der Feier des tragischen Untergangs alles Lebens bezeichnet. In dieser Gestalt muß der Dionysuscultus nach Delphi gekommen sein, wo ihm dann allmählich neben dem des Apollo eine Stätte bereitet ward. Apollo, die leuchtende Sonne, wurde die neun Sonnenmonate des Südens, der dahinsiechende Dionysus die drei Wintermonate hindurch gefeiert, letzterer aber im Frühling durch heilige Gesänge wieder geweckt. Der Gipfel des Parnaß wird jetzt Hauptsitz der Feier und zwar an seinen sonnerwärmten quellreichen Abhängen, Nysä, daher Dio-nysus.

In Theben ist es dann weiter, wo Bacchus der Gott des Weines als des edelsten Naturproductes wird und der sinnige Mythus seiner Geburt entsteht. Die Tochter des Kadmus, der von Asien kommend die griechische Cultur

begründet hatte; Semele, die jungfräuliche wohlbebaute Erdfeste, wird von Zeus geliebt, endet aber unter den Gewitterschauern, als der Gott sich ihr in wirklicher Gestalt zeigt (Lohengrinsage). Zeus birgt darauf die Frucht in seinem Schenkel wie der Winter das Saatkorn. Im Frühjahr wird ihre Geburt dithyrambisch d. h. in stampfendem Tanzschritt gefeiert, wobei denn die Bacchantinnen oder Mänaden (Rasenden) eine Hauptrolle spielen.

Der wilde Naturdienst wird nun durch den edlen griechischen Geist in Delphi und namentlich bei den Dorern sehr gemildert, sodaß die zuchtlose Sinnlichkeit und übermüthige Ausgelassenheit seiner asiatischen Herkunft nur noch symbolisch angedeutet bleibt. Die willenlos sclavische Hingebung an die Natur wird zur freien Aufgebung des Eigenwillens an das All und Ganze. Das delphische „Erkenne dich selbst" bewirkte dieses Sinnen über die höhere Bestimmung des Menschen, der bloß leidenschaftlich passive Naturrausch wird Einkehr des Menschen bei sich selbst, Ahnung des sittlichen Processes der Wiedergeburt aus dieser Erkenntniß der alleinigen Geltung des Alls. Damit beginnt die höhere dichterische wie sittliche Bedeutung des Dionysuscultus, aus der allein ein so hohes künstlerisches Erzeugniß wie die griechische Tragödie hervorgehen konnte.

Von dieser selbst geben wir jetzt das Nähere ihrer Entstehung.

Als jüngster aller griechischen Götter und zudem als Gott der Winzer, also der Bauern, ist Dionysus bei Homer nur selten erwähnt. Einen Dithyrambus auf ihn hat zuerst jener Archilochos (730—660 v. C.). Auch Terpander und Alkman erwähnen seiner. Aber Herodot berichtet von älteren „tragischen Chören", wie sie hier ausdrücklich heißen, aus Sykion. In ihnen wurden nämlich die Leiden (Pathä) des Königs Adrastus, eines düsteren Helden besungen. Aber der Tyrann Klisthenes habe als Feind alles dorischen Wesens und der Aristokratie diesem Dienst ein

Ende gemacht und die Chöre dem Dionysusdienst wiedergegeben, dem sie ursprünglich gehört hätten. Die Sykioner beanspruchten denn auch die Erfindung der Tragödie für sich.

Wichtiger aber erscheint der Sänger Arion, der in Korinth lebte, wo unter dem Tyrannen Periander ebenfalls das demokratische Element und damit Dionysus begünstigt ward. Er stellte einen Chor von 50 Dienern des Dionysus, die später eben als Satyrn erscheinen, rund um dessen Altar und ließ sie unter Tanz und Kitharenklang einen Dithyrambus singen, der die Leiden des Dionysus behandelte. Ja er führte daneben mehr erzählenden und somit recitirten Text ein, sodaß also hier aus der reinen Lyrik schon das Dramatische hervorleuchtet.

„Tragische Handlungen" aber finden wir zuerst bei demjenigen Stamme, dem unter den Griechen überhaupt zuerst das eigentliche Handeln, die Action zukam, den Spartanern. Sie hatten Cultuslieder mit Action, und die „tragischen Handlungen" ihrer großen Lyriker Pindar und Simonides sind also ein wesentlicher künstlerischer Keim der griechischen Tragödie, deren eigentliche Erfindung demnach den Dorern zukommt.

Ihre wirkliche Geburtsstätte jedoch ist Athen und Attika, und zwar speciell der Winzerstamm der Ikarier.

Die Athener hatten schon früh den Cultus des Dionysus gemildert, daher die Sage vom König Amphiktyon: Mischung von Wein mit Wasser d. h. Herstellung des Maßvollen. Er erbaute zuerst in Attika dem Dionysus einen Altar mit dem Symbol der Zeugungskraft (διονυσος ορθος), und Theseus, der attische Staatenbildner, ordnete auch den schwärmenden Dionysusdienst zu einem schönen festlichen Zuge. Solon berief den Epimenides von Kreta, der dann in Athen die eleusinischen Mysterien einführte, die Feier der Demeter und des wiedererstehenden Saatkorns. Aber erst Pisistratus gab mit seiner demokratischen Bewegung dem

Dionysus gleiche Geltung im öffentlichen Cultus, sodaß seine Porträts dionysisch dargestellt wurden wie später die des Alexander und die des Augustus als Apollo. Pisistrates verwerthete das Dionysusspiel auch zuerst künstlerisch. Thespis in Ikaria hatte schon lange die tragischen Dithyramben des Dionysus geleitet, indem er als Chorführer die zu Satyrn verkleideten Hirten die Mythen singen ließ. Ihn berief Pisistratus nach Athen (Olymp. 61). Er schlug an der Akropolis ein Gerüst auf, nicht einen Karren, und fügte dem Ganzen einen Schauspieler hinzu, der dem Chore antwortet und Bescheid giebt. Der Ton dieser Spiele war ernst, feierlich, tief innerlich, wie die Lyrik des alten Athen überhaupt. Es waren ja die Leiden des Gottes, was da gesungen wurde, und besonders in Athen feierte man ihn in einem uralten Holzbilde als „Befreier", Erlöser von der quälenden inneren Ueberfülle. Auf Thespis folgt Choirylus, der die dramatische Action mehr entwickelt. Auch ward jetzt der Kreis der vorgeführten Gegenstände erweitert. Und um die Satyrnspäße zu erhalten, in denen dem ungeheuern Ernst des Stoffes ein Gegengewicht gegeben ward, schuf wie später in gleich genialer Kühnheit Shakespeare den Narren, der Peloponnesier Pratinas das Satyrnachspiel, wie es die Meistersinger zum Sängerkrieg auf Wartburg zeigen Phrynichus führte auch Frauenrollen und damit das Element der Liebe ein, ebenso aber zeitgenössische Geschichte.

Nach den Perserkriegen, die dann Athen an die Spitze der Action Griechenlands gebracht hatten, wurden die sogenannten großen Dionysien zu dem nationalen Feste aller Griechen, mit welchem die Feier ihrer höchsten Cultur und Kunst begangen ward. Das Holzbild des Gottes ward aus dem Tempel feierlich zum Theater geführt und in der Orchestra, der Stelle des Chores, aufgestellt. Jetzt fanden Wett kämpfe der Dichter mit mehrstückigen Dichtungen (Trilogien) statt. Damit war das Vorwiegen des dramatischen Elementes entschieden. Aber die fruchtbar quellende Grundlage

blieb immer die hohe Lyrik des Chors. Aeschylus schuf den zweiten Schauspieler, der den Dialog ermöglichte. Er „weihte seine Werke der Zeit", wie sein eigener stolzer Ausdruck lautete. Und die Zeit hat deren Werth erkannt: es giebt nichts Erhabeneres in der Kunst. Sophokles bezeichnet den Höhepunkt der menschlichen Schönheit in der Tragödie wie Aeschylus den der erhabenen Würde. Mit Euripides schwindet bereits beides merklich, um in der späteren Komödie den Boden höchster Kunst zu verlieren, der auch erst nach vielen Jahrhunderten wiedererobert werden sollte.

Die Anfänge moderner dramatischen Kunst liegen ebenfalls auf dem Gebiete des Religiösen: es sind die Mysterien der mittelalterlichen Kirche. Das Evangelium, das besonders in der Darstellung der Leidenszeit von ergreifendster Lebendigkeit der Rede ist, wurde „in Personen gestellt", d. h. ein Priester recitirte die Reden Jesu, ein anderer den Evangelisten, und das Volk, Jünger, Hohepriester waren ein Sängerchor, dazwischen sang die Gemeinde Kirchenlieder, wir kennen bereits die daraus entstandene Passion. Ebenfalls hieraus entwickelten sich also die geistlichen Schauspiele, die schon im 10. Jahrhundert über ganz Europa verbreitet waren. Die große Antheilnahme am kirchlichen Leben ließ diese Mysterien bald so sehr wachsen, daß sie mehrere Tage dauerten, und wegen der Menge der Zuschauer mußten sie aus der Kirche auf den Kirchhof und die Märkte ziehen. Ja es bildeten sich eigene Corporationen zu ihrer Aufführung, so in Rom die compagnia del Gonfalone, in Paris die Confrérie de la Bazoche. In Deutschland nahmen die Meistersinger, ja sogar allmählich die „fahrenden Leute" die Sache in die Hand, und wenn damit auch volksthümliche Elemente hineinkamen, so ward die zunehmende Mischung des Possenhaften mit dem Ernsten doch auf die Dauer der Tod dieser Mysterien. Denn der Hanswurst trat mitten unter die Heiligen, in Frankreich gar der Teufel selbst

(diableries, Teufelsspiele), der auch bei uns bald seine Rolle der geprellten Dummheit antrat. Am tollsten ging es aber bei den Esels- und Narrenfesten zu, wo die Sache geradezu in ihr Gegentheil verkehrt erscheint. Das römische Narrenfest knüpfte an die alten Saturnalien an, in denen die Sclaven ihre vorübergehende Freiheit feierten. Das Volk, in Erinnerung an die dabei üblichen Thierkämpfe als wilde Bestien verkleidet, tobte in der Kirche, ein Narrenbischof ertheilte Unsegen und die wüste Wirthschaft, die ursprünglich den heidnischen Gottesdienst verspotten sollte, ward bald so stark, daß die kirchliche Herkunft und Bestimmung kaum noch zu erkennen war. Das französische Eselsfest feierte die Flucht nach Egypten. Der Esel ward mit einer Kutte bekleidet vor den Altar geführt, wo der Priester ihn mit einer besonderen Volksmelodie (Orientis partibus) empfing und dann das Eselsgeschrei anstimmte, das die Gemeinde den Esel umtanzend nachbrüllte. So verfiel das so sehr beliebte geistliche Volksschauspiel aus sich selbst heraus, bis es im 17. Jahrhundert ganz verschwand. Nur ein einziger Rest lebt davon noch heute, das Oberammergauer Passionsspiel, das die unermeßliche Größe und ergreifende Dramatik seines Gegenstandes in der That zu lebendiger Anschauung bringt und selbst „eigenartig und groß die reinen ewigen Züge" desselben zeigt. Doch ist die Musik dazu mangelhaft. Sie stammt erst aus unserem Jahrhundert.

Abzweigungen dieser Mysterien bildeten einerseits die Moralitäten der Pariser Bazoche, die unter die biblischen Gestalten Personificationen sittlicher Begriffe und kirchlicher Lehren mischten und die christlichen Glaubenssätze und Tugenden in dialogischer Form darstellend erörterten, andrerseits die sogenannten Schuldramen, die in Deutschland aus den Aufführungen von Terenz' Komödien hervorgingen, welche ja schon im 10. Jahrhundert von der gelehrten Roswitha nachgebildet waren, um „die löbliche Züchtigkeit gottseliger Jungfrauen zu feiern". Als absichtliche Verspot-

tung der Gebrechen der Kirche dagegen erscheinen die deutschen Fastnachtsspiele, die wesentlich mit zur Durchführung der Reformation beigetragen haben.

An wirklich dramatische Gestaltung ist nun allerdings bei all diesen Darstellungen nicht zu denken. Auch war die Recitation immer nur der alte Choralton der Kirche, wenn auch etwas freier. Einzelne Sätze wurden im Chor gesungen, namentlich der Eingang und der Schluß, und die Musik ist hie und da auch zur Steigerung verwendet, jedoch blieb die Hauptsache stets die Handlung selbst.

In welcher Weise nun die besondere Form der Passion auch die musikalische Ausführung erweitert hat, haben wir bei Schütz und Bach gesehen. Auch sie hatte eine wesentliche Förderung von anderer, mehr bewußt dramatischer Seite erfahren und auf diese leitet uns die weitere Betrachtung unserer Sache hin.

Von dem weltlichen Liederspiele des provençalischen Troubadours de la Hale im 13. Jahrhundert hörten wir schon. Aubert und Robin streiten sich um Marion und dabei giebt's ein kleines Lied (chanson) und einige kurze Sätze, sämmtlich ohne Begleitung. Dagegen ist alles von ungezwungener Natürlichkeit.

Anders steht es mit den glänzenden Masken- und mythologischen oder allegorischen Festspielen an den italienischen Fürstenhöfen jener Jahrhunderte. Schon 1488 veranstaltete Galeazzo Sforza ein solches zu seiner Vermählung, bei welchem Chöre, Recitation und Instrumentenspiel mitwirkten. Hier muß man sich zwar alles noch sehr einfach und mager denken, was die Musik leistete, allein sie wirkte doch schon als solche, mit ihren eigensten Mitteln. Das Aufblühen des Dramas im folgenden Jahrhundert brachte auch hier mehr Gestaltung und Form, und ein solches geistliches Festspiel von der „Bekehrung Pauli" von Beverini, 1480 in Rom aufgeführt, soll Anlaß zu alljährlicher Aufführung solcher Stücke im Carneval gegeben haben,

wie denn auch die beiden Carnevalszeiten vor Weihnachten und vor Ostern die Saison (stagione) für die spätere Oper geblieben sind. Zu Venedig ward 1574 eine ältere Tragödie Orfeo von Politianus als Festspiel gegeben und der große Theoretiker Zarlino soll dazu Musik geschrieben haben. Auch zu Ferrara blühte dieses musikalische Festspiel im 16. Jahrhundert sehr. Doch wenn hier auch der Kern der Sache, das Drama ausgebildet feststand, das besondere Kennzeichen der Oper, die musikalische Recitation fehlte noch: vielmehr bestand die Musik aus Madrigalen, die am Schluß der Akte und höchstens zum Austönen der Stimmung bei Ruhepunkten der Handlung als Chor oder Instrumentalspiel erscheinen. Doch soll ein Ferraresisches Schäferspiel Pastor fido (der treue Schäfer) von Guarini auch mithandelnde Chöre gehabt haben. Dagegen hat gerade dieser Umstand, den Zwischenakt ganz für die Musik einzuräumen, zu einer besonderen Art der dramatischen Musik, zur komischen Oper geführt. Denn der Musik gesellten sich hier bald ebenfalls dramatische Scenen, die ganz für sich bestanden, und diese Zwischenspiele (Intermezzi), die schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts vorkommen und noch in Goethes italienischer Reise geschildert werden, führten zu den hergebrachten zwei Akten der Opera buffa (komischen Oper) zwischen den üblichen drei der ernsten Opern (Opera seria).

Aber selbst hier, wo also auch bereits die einzelne Rede gesungen wurde, während das Hauptdrama nur Dialog hatte, ist noch von einer wirklichen musikalischen Recitation nichts zu finden. Die Psalmodie der hergebrachten Musik entsprach natürlich hier nicht, das Volkslied, so sehr es damals schon entwickelt war, stand noch in zu geringer künstlerischen Achtung, die polyphone Kunstmusik galt dagegen alles: also nahm man einfach eine Stimme solcher Madrigale und ließ die übrigen von Instrumenten spielen, oder man ließ gar wie in der Passion Monolog und Dialog ganz mehrstimmig auftreten. So singt in einem Inter=

mezzo von 1539 in Florenz ein Silen die Oberstimme und Satyrn begleiten ihn. In einem Stücke von 1565 erscheint Amor als Chor, und noch 1597 hat des berühmten Orazio Vecchi Komödie L'Antiparnasso zu Venedig den Dialog in fünfstimmigem Satz. Hier ist also von einer wesentlichen Eigenschaft des Dramas, von der persönlichen Individualität der Rede noch nichts zu finden. Doch hat diese Art dramatischer Chöre insofern auf die Polyphonie selbst gewirkt, als sie dieselbe beweglicher und lebhafter im Ausdruck machen half. In jenem Stücke Vecchis zanken sich der Diener eines Herrn und die Juden um Geldborgen am Sabbath herum, alle auf besondere Art zu einer fünfstimmigen Composition von sehr drastischer Komik verbunden, und Orlando Lasso hat ein solches Chorduett zwischen Herrn und Diener. Und doch gab es damals schon eine hohe Virtuosenkunst im Gesange, in der besonders eine Signora Vittoria Archilei berühmt war. Es war dies jedoch nur Verzierung der polyphonen Stimme. Und selbst der große Madrigalist Luca Marenzio, der fast schon persönliche Rede in seinen Melodien hat, bringt in seinem Intermezzo „Der Kampf Apolls mit dem Drachen" nichts anderes als eben Madrigale. Die Idee des wirklichen Einzelgesangs (Monodie) sollte von anderer, nicht musikalischer Seite kommen, und zwar auf kirchlichem und weltlichem Gebiete zugleich.

Denn von ersterem ist hier noch eine besondere Anregung zur musikalisch-dramatischen Darstellung zu erwähnen, die heilige Handlung (azione sagra) im Betsaal der Klöster (oratorio), von der das Oratorium Herkunft und Namen hat. Nämlich im 16. Jahrhundert, als die Volksschauspiele so sehr ausgeartet waren und durch die Reformation die Kirche selbst ins Gedränge gerieth, kam man in Italien, vor allem in Rom darauf in der Fastenzeit, während deren die Volksschauspiele verboten waren, Darlegungen des so volksthümlichen Stoffes in den Klöstern zu

geben. Besonders Filippo Neri, dessen Goethe in der Italienischen Reise erwähnt, verband dann mit denselben zur Zierde und Illustration Gesänge (Laudi spirituali), vierstimmige Hymnen der volksthümlichsten und schönsten Art. Zuerst Animuccia, dann der große Palestrina halfen dem Priester seinen ernsten Zweck zu erreichen. Der biblische Stoff und das Vorherrschen des Chors weisen schon auf unser Oratorium. Doch ist die wirkliche Recitation hier ebenfalls noch nicht gefunden. Einzig in der Fastenzeit ward auch die Bühnenaufführung dieser Azione sagra geduldet, sonst blieb ein auszeichnendes Merkmal derselben, daß sie nur mündlich, aber mit Gesang vorgetragen ward.

Wir kommen jetzt zur Erfindung des monodischen Gesanges, der als ein besonderes Gut der Musik und Oper zu betrachten ist.

2. Die Entstehung der Oper.

1580—1650.

Die Entstehung der Oper stellt einen bestimmten geschichtlichen Augenblick dar und fällt in die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts.

Es waren die wiedererwachten Erinnerungen an die Antike, die mit den aus dem erstürmten Byzanz vertriebenen Griechen und der Wiederauffindung der alten Statuen auch aufs neue an die Herrlichkeit der griechischen Tragödie gemahnten. Mit den Nachrichten über die griechische Musik und ihre Wunderwirkungen namentlich in der Tragödie ging allmählich auch innerhalb der Tonkunst die Vorstellung auf, daß man einer persönlichen Rede und des Ausdrucks der individuellen Empfindungen völlig entbehre, daß der Contrapunkt mit seinem rein elementaren und unpersönlichen Charakter der natürlichen Art des Menschen als eines seiner selbst bewußten Wesens entgegen sei und alle Kraft des Wortausdrucks hemme, „die Poesie zerfleische“. Man war überzeugt, daß die Griechen eine

solche persönliche Sprache der Musik besessen hatten, und jene drei Hymnen, welche 1581 von Vincenzo Galilei veröffentlicht wurden, dienten, obwohl man sie nicht zu entziffern vermochte, nur zur Bestärkung dieser Ueberzeugung.

So strebte denn vor allem in Florenz, wo die Medicäer eine hohe Blüte in Kunst und Wissenschaft geschaffen hatten, eine zahlreiche Gesellschaft solcher Hellenisten zunächst nach der Wiederherstellung einer wirklichen musikalischen Sprache, die doch in jenen aus einem mehrstimmigen Stücke genommenen Einzelstimmen auch im besten Falle sich nicht wirklich darstellte, und dann weiter nach Wiederherstellung der antiken Tragödie selbst. Eben Vincenzo Galilei, ein florentinischer Edler und Vater des berühmten Astronomen war es, der in jener Gesellschaft geistvoller Männer, die sich um 1580 bei dem sehr vornehmen und tüchtig musikalischen Grafen Bardi von Vernio zu versammeln pflegte, mit dessen Beihilfe zuerst in einer Schrift von 1581 (Dialogo) ein energisches Wort für die Erneuung der antiken Musik einlegte, indem er von den Componisten verlangte, sie sollten auch auf die Betonung der Worte achten und lernen, „wie der Liebende zur Geliebten, um ihr Herz zu rühren, wie der Klagende, Furchtsame, Lustige spricht." Dann aber componirte er selbst ebenfalls mit Bardis Hilfe eine Scene aus Dantes Hölle und als dieser Versuch Beifall fand, weiterhin Verse aus den Klageliedern Jeremiä und sang es zur Begleitung von Violen. Wir kennen diese Stücke nicht, die zum erstenmal im einfachen Gesange einer einzelnen Stimme auf den Accent und den Ausdruck des Wortes eingingen und nur wenige einen festen Grund legende andere Töne auf einem Instrumente zur Begleitung ertönen ließen, dürfen aber aus einem 1602 gedruckten Werke Nuove musiche (Neue Musikstücke) eines talentvollen und gebildeten Sängers, Giulio Caccini, auf ihren Charakter als eben eines declamatorischen Gesanges in unserem Sinne schließen. Denn Caccini war Mitglied jener Bardischen

Camerata, er hatte die neue Gattung Galileis fleißig studirt und „in einem schöneren und angenehmeren Style nachgeahmt". Er nannte die Stücke „Madrigale und Arien". Letztere sind durchweg nur declamirter strophischer Gesang, als solcher declamatorischer Einzelgesang (Monodie) jedoch eben der Keim der dramatischen Musiksprache selbst. Er ward daher der „Vater der neuen Musik" genannt, und diese selbst nahm rasch ihren Siegeszug durch Italien und weiter.

In der gleichen Zeit zeigen sich aber noch an mehreren Stellen Italiens diese Bestrebungen lebendig, was wieder deutlich auf das in jener Renaissancezeit erwachte Bedürfniß nach Darstellung des Persönlichen und Individuellen auch in der Musik hinweist. In Rom befand sich um 1595 Lodovico Viadana, ein praktischer Componist. Er verfaßte geistliche Concerte (concerti da chiesa) für eine oder mehrere Stimmen, die dem Einzelgesange Selbständigkeit und zugleich Vollständigkeit geben sollten, und fügte dazu einen ständigen Baß (basso continuo) für Orgel oder andere Instrumente, der eben die harmonischen Lücken ausfüllte, die naturgemäß da entstehen, wo die Stimme nicht mit Rücksicht auf die Harmonie sondern bloß auf ihre eigene Charakteristik und Schönheit geführt wird. Neu war hier diese Begleitung gegenüber der alten, die nur die übrigen Stimmen des Tonsatzes gespielt hatte, und sie entwickelte zudem auf mehr künstlerische Weise die naturalistische Begleitungsart der alten Lautenisten und unseres Galilei. Wegen jenes Basses hat man Viadana lange für den Erfinder des Generalbasses und der Bezifferung gehalten, er ist es aber nicht. Seine Monodie selbst läßt freilich die Abstammung aus der harmonischen Polyphonie noch deutlich fühlen, ist aber immerhin wirklich melodischer, nicht polyphoner Natur.

Man pflegt hier auch noch zwei dramaartige Schäferspiele des herzoglichen Musikintendanten Emilio del Cava-

lieri zu nennen, die 1590 in Florenz aufgeführt wurden. Allein wenn sie auch — vielleicht als die ersten dramatischen Stücke — von Anfang bis zu Ende gesungen wurden, so war ihr Styl doch noch bloß verziert madrigalesk.

Somit war wenigstens der lange gesuchte Einzelgesang gefunden und künstlerisch festgestellt.

Und welches sind nun die Vorbilder, die diesen verschiedenen Dilettanten und Componisten für ihre Versuche vorlagen? Denn ganz selbständig neu erfunden haben sie diese Art nicht.

In Italien und zwar in Florenz war schon im 14. Jahrhundert in der weltlichen Musik eine Neigung zum mehr sprechenden Gesang hervorgetreten und daher selbst in mehrstimmigen Compositionen die Cantilene gern in die Oberstimme verlegt worden. In Bocaccios Decamerone vertreiben sich die vor der Pest Geflohenen die Zeit auch mit Saitenspiel und Gesang, und Francesco Landino's Lieder zu 2 und 3 Stimmen aus jener Zeit zeigen bei ungeschicktester Contrapunktik Keime gesangvoller Melodie. Die Lautensänger (cantori a liuto) wurden jetzt eine eigene Classe Musiker gegenüber den Chorsängern. Sie waren aber mehr geistvolle Improvisatoren als Componisten, wir müssen uns unter ihnen gar einen Lionardo da Vinci denken. Ja Rafaels „Violinspieler" soll der große Künstler selbst sein. Denn man begleitete sich auch selbst wie wir oben sahen mit Geigeninstrumenten.

Diese bloß naturalistische Art ward dann aber bald durch die gewaltige technisch-harmonische Kunst der Niederländer zurückgedrängt oder kam vielmehr nicht zur selbständigen Entwicklung. Den Italienern galt freilich diese Contrapunktik gleich der Gothik zunächst als ein Barbaren-Einfall. Aber sie selbst haben ja später diese Polyphonie zur höchsten Blüte entfaltet und verklärt. Als dann jedoch der Geist der Renaissance allherrschend ward, trat auch auf dem Gebiete der polyphonen Musik, wie wir sahen, das Melo-

disch-Persönliche der musikalischen Darstellung mehr und mehr wieder hervor, und das Madrigal war sein erstes eigenartiges Erzeugniß. Daneben steht aber speciell in Oberitalien die sogenannte Frottola, hergeleitet von Frotta, Schwarm (Komos). Es war dies also ursprünglich wie das Madrigal ein mehrstimmiges einfach volksmäßiges Lied, nur geringerer Art. Die Hauptsache dabei ist, daß es seine Form nicht vom Contrapunkt, sondern von der Poesie nahm und daher selbständigen rhythmischen Bau mit gegenübergestellten Theilen hatte. Hauptsächlich in Toscana scheinen dieser Frottolen geblüht zu haben, von denen schon 1504—8 eine Sammlung von 900 Nummern im Druck erschien, und zwar, was uns hier besonders angeht, für Sopransolo mit Lautenbegleitung, nämlich der drei übrigen Stimmen. Zu der eurhythmischen Anlage kommt in diesem Gebilde noch das Unterscheidende, daß der Gesang seinen Accent von der Sprache nimmt und daß in demselben namentlich in der Oberstimme die Melodie oft schon wie „ein aus dem Rohesten zugehauenes Bildwerk" hervorschaut. Auch nähert sich die Frottola mehr der natürlichen Tonleiter. Ihr Charakter aber erscheint, wo sie nicht heiterer oder komischer Art ist, als ein „affectvolles halb melancholisches Pathos", und das gleiche zeigt sich denn eben auch in den ersten italienischen Versuchen declamatorischer Musik bei Caccini und Anderen.

Neben den Frottolen stehen die neapolitanischen Villoten oder Vilanellen, ebenfalls volksmäßige Musik, in der zugleich das derb Komische, besonders in der Gestalt des deutschen Landsknechts, eine Hauptrolle spielt und die denn auch vorwiegend zur komischen Oper das Sprachvorbild geliefert hat.

Die erste wirkliche Oper nun — denn immer mehr ward man sich des höheren Zieles bewußt, nach dem Vorbilde der Griechen das Drama mit Musik wiederherzustellen, — ist Peri's „Dafne", ein Schäferspiel des begabten Dichters

Rinuccini, ebenfalls eines Mitgliedes jener Florentiner camerata, i. J. 1594 zum erstenmal in derselben mit größtem Beifalle aufgeführt. Dann folgte 1600 seine „Euridice", wieder von Rinuccini, welchen Text zu gleicher Zeit Caccini componirte, und Emilio del Cavalieris Rappresentazione dell' anima e di corpo" (Geist und Körper), ebenfalls 1600 in Rom aufgeführt. Letzteres ist eine Wiedererweckung der alten „Moralitäten" in neuem Gewande. In ihrem redend-darstellenden Style (stile rappresentativo, recitativo oder parlante) glaubte man also den Styl der Alten wiederzubesitzen und besaß auch wirklich zuerst eine selbständige und entwicklungsfähige musikalische Redeweise. Denn sie schloß sich genau an das Wort und seinen Accent an und nahm aus seinem minder oder mehr gesteigerten Affekte den Anlaß und das Maß der Herbeiziehung derjenigen Sprache, die allein diesen Affekt, die menschliche Empfindung in ihrer letzten Regung völlig ausdrückt, die Musik, die Melodie selbst. Doch ging dies alles sehr allmählich vor sich, weil man von der hergebrachten musikalischen Ausdrucksweise sich nur schwer loslöste, und führte andrerseits, als man den Reiz einer der freien Empfindungsbewegung entnommenen musikalischen Redeweise erfahren hatte, vor allem in Italien selbst zunächst zu jener einseitigen Fixirung derselben in „Melodie" und „Arie", die der Oper als solcher die schlimmsten Fesseln anlegte, schließlich aber ebendadurch den freien Geist anderer Nationen, vor allem der Engländer, Franzosen und Deutschen erweckte und die Entwicklung der dramatischen Musik ihrem eigentlichen Ziele zulenkte.

Die neue dramatische Kunsterscheinung verbreitete sich zunächst über die Städte Norditaliens. Ihr Hauptreiz bestand aber vorerst immer noch in der luxuriösen Pracht der Decorationen und der Maschinenwunder, womit diese mythologischen Stoffe, — denn solche mußten es sein, — auf der Bühne dargestellt wurden, und nicht entfernt war hier wirk-

lich die griechische Tragödie hergestellt. Doch machten andrerseits eben diese Zuthaten die Oper zu einer Sache, die nur Fürsten und Herrschende ausführen konnten, die aber dann wieder gerade ihnen zu einem entscheidenden Mittelpunkte ihrer Festlichkeiten wurde. Sogleich die erste öffentlich aufgeführte Favola in musica „Euridice" bildete einen Theil der Hochzeitsfeier Heinrichs IV. in Florenz. So ward die Oper mit der Zeit der besondere Mittelpunkt der großen Oeffentlichkeit in der Kunst, die eigentliche „Haupt- und Staatsaction". Und je mehr in dieser an die Stelle hoher fürstlichen Persönlichkeiten oder doch ebenbürtig neben sie die Ideen der geschichtlichen Bewegung und ihre Vertreter selbst traten, wurde die Oper der umfassendste und wirkungsvollste künstlerische Ausdruck dieser unserer geschichtlichen Bewegung selbst, — bis sie in unserem Jahrhundert geradezu wie einst bei den Griechen die letzten Ideale und Ziele der Welt und der Menschheit ergriff und uns in einem Siegfried von neuem unser unvergängliches angestammtes Gesicht zeigte, damit aber auch selbst zur vollsten geistigen Bedeutung erhoben ward. Doch dies ist eine Entwicklung von mehr als zweihundert Jahren und die gemeinschaftliche That fast aller Culturnationen Europas. Zunächst entfaltete sich die Oper wesentlich nach ihrem rein musikalischen Ausdruckselemente, und zwar in ihrem Geburtslande Italien.

Der erste, der hier entscheidend wirkte, ist der Cremoneser Claudio Monteverde in Venedig (1568—1643). Er war von Haus aus Kirchen- und Kammercomponist und hat namentlich hervorragend schöne Madrigale geschrieben. Zeigt sich schon in diesen letzteren, daß die persönliche Empfindung völlig geweckt und die Darstellung des lebensvoll Individuellen das Ziel des Componisten ist, so bricht dasselbe in seinen ersten dramatischen Werken, Orpheus und Ariadne 1607 und 1608 in Mantua geschrieben, sogleich mit solcher Energie hervor, daß namentlich die Klage Ariad-

nes um den verlorenen Theseus sogleich die Zuhörer zu Thränen rührte und bald allgemein verbreitet, ja später sogar zu einer Marienklage verwendet ward. Die Musik ist hier endlich wieder freie Rede geworden, das immer noch Monotone und Steife der ersten Erfinder des Stile rappresentativo größtentheils überwunden und eine neue charaktervolle Sprache gewonnen. Erscheint sie auch hier von neuem an ein fremdes Element, das Wort, gebunden und nimmt von ihm das Metrum und die nächste Form, so wird diese Beschränkung ihres frei elementarischen und universellen Wesens doch dadurch wieder ausgeglichen, daß sie hier an der letzten und eigentlichen Geisteswelt, der Bewegung des menschlichen Herzens und dem bewußten Geistesleben Antheil hat. Der bloße weiße Wogenkamm, der momentweise aus dem harmonischen Gewoge der Polyphonie melodiegleich auftauchte, wird zur vollen menschlichen Gestalt: eine neue wahre Venus-Anadyomene entsteigt den Wogen. Und dies eben ist der Unterschied solcher modernen Monodie von der antiken Homophonie. Der letzte Untergrund solcher melodischen Rede ist doch nicht das Wort, seinem Metrum und Sinn entnimmt sie nur den Anstoß ihrer Bewegung und den Accent wie die Biegung im einzelnen, das Ganze beruht dennoch, namentlich wo nun die Rede dem vollen Schwunge der Empfindung folgend auch selbst ganz Melodie wird, auf dem ewigen Grunde der Musik als selbständiger Kunst, auf der Harmonie. Daher Monteverdes Ausdruck gegen Artusi: „Die Musik ist die Gebieterin der Worte!" Infolge dessen bleibt auch diese moderne monodische Rede immer völlig freie Kunst. Sie ist das seiner selbst bewußte Individuum im Gegensatze zur unterschiedslosen allschaffenden Natur, aber völlig auf deren eigenstem Grund und Boden gewachsen und stets darauf beharrend. Insofern war hier mit der vermeintlichen Wiedererweckung der antiken Musiksprache unbewußt ein unermeßlicher Schritt über dieselbe hinaus gethan und dem Men-

schen ein neues Idiom und zwar für sein allerpersönlichstes Geistes- und Empfindungsleben geschaffen.

Eben dieses zeigt sich nun bei Monteverde zuerst völlig als bewußte und gewollte That, indem er zuerst auch ganz frei und sicher das Mittel erkennt, wodurch einzig dieses Menschliche und Individuelle musikalisch auszudrücken ist, die Dissonanz. Wie der Mensch selbst einen Riß, eine Trennung von der Natur bedeutet und daher im tiefsten Sinne zu Leiden geboren ist, so ist auch diese Dissonanz der eigentliche Ausdruck seines in aller Daseinswonne sehnsuchtsvoll aufschauenden und wol gar angstvoll aufschreienden Wesens. Mit der Dissonanz schlägt daher der Genius der Musik selbst zuerst das echt menschliche Auge auf. Und hier zeigt sich denn Monteverde durchaus frei und modern und ist so zum Stammvater der jetzt erst völlig aus sich selbst hervorgeborenen Tonkunst geworden.

Damit hängt aber ganz unmittelbar und innig noch ein anderes Moment zusammen: die Erweiterung der Diatonik zur Chromatik, wie sie uns in S. Bachs Wohltemperirtem Clavier sich endgiltig festgestellt zeigte. Die bisherigen Tonarten, die uns wohlbekannten Kirchentöne verharrten in einem bestimmten und beschränkten Modulations- und Empfindungsgebiete, weil sie aus Mangel des chromatischen Halbtones nicht in einander überzugehen vermochten. Jetzt stellt sich namentlich durch die Clavierinstrumente, die weniger Gesang besitzen und die Töne leicht zur Verfügung haben, das lebhaftere Bedürfniß nach Ausweichung in andere Accorde und Tonarten (Modulation) ein, und mit Hilfe unbefangener Benutzung der Erhöhung oder Erniedrigung der Töne werden die Tonarten einander genähert, bis man zuletzt durch die obenerwähnte Temperirung (Mäßigung) des absoluten Höhenmaßes der einzelnen Töne die Tonleiter in 12 gleiche (chromatische) Halbtöne theilt und unmittelbar aus einer Tonart in die andere übergeht. Hauptsächlich praktisch thätig waren von der 2.

Hälfte des 16. Jahrhunderts an auf diesem Gebiete: Nicola Vincentino in Rom, der Niederländer Ciprian de Rore, der Venetianer Luca de Marenzio, zum Theil auch Orlando di Lasso und vor allem in oft überraschend genialer Weise der Neapolitaner Gesualdo, Fürst von Venosa († 1614). Wieviel Ohrbeleidigendes und Verworrenes dabei auch zunächst noch unterläuft, der Musik ist hier ein weites Feld und eigentlich erst ihr volles Eigengebiet und die freie Bewegung darin gewonnen. Die beiden Gabrieli in Venedig zeigen die neue Kunst der Chromatik auch schon auf kirchlichem Gebiete in herrlich schimmernder Farbenpracht. Aber erst Monteverde ist es, der in seiner völlig dem Ausdruck der tragischen Leidenschaft gewidmeten Dissonanz auch völlig den Sinn der Sache aufdeckt und die Tonsprache zu einer individuellen und frei menschlichen Rede macht. Er läßt auch die schärfsten Dissonanzen frei eintreten und hat schon den Proteus der Musik, den vielgewandten verminderten Septimenaccord.

Entsprechend diesem individuellen Wesen seiner Musik verwendet er dann weiter auch die Instrumente bereits als persönliche Wesen nach ihrer besonderen Art und zeigt ihre hohe Ausdrucksfähigkeit: besonders das Tremolo und das Pizzicato der Geigen sind von ihm erfundene wirkungsvolle Mittel zur Hebung des Ausdrucks. Auch benutzt er die vorhandenen Tanzformen, z. B. den Siciliano zur Darstellung realer Situationen. Er ist somit auch der Ahnherr der Instrumentalmusik. Wie er denn auch Ouverture (Sinfonia) und Zwischenspiele kennt und in seinem „Tancred“ durch die Instrumente einen Kampf schildert.

Seine Neuerung fand freilich bei der „grauen Theorie“ die heftigsten Angriffe. Besonders hat sich jener Artusi („Die Unvollkommenheiten der modernen Musik“) gegen die Modulation und freie Dissonanz Monteverdes als gegen den vermeinten Zweck der Musik, die Ergötzung verstoßend aufgelehnt. Sie drang aber rasch siegreich durch, und vor allem war

hier der Vorgang eines bedeutenden Componisten und musikalischen Großwürdenträgers — Monteverde war Kapellmeister an S. Marco — entscheidend: er streifte der neuen Sache den Anschein des Unbedeutenden oder doch Dilettantenhaften ab. Der „florentiner Musikstyl" ist rasch allgemein geworden. Bald wiesen Bologna, Florenz, Rom dramatische Componisten und Opernhäuser auf, ja Venedig zählte bis 1730 an 15 Theater mit nahezu 400 Opern. Denn dieser Name ward schon mit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts herrschend, statt Tragedia oder Drama per musica hieß es einfach Opera in musica, ein Stück für Musik. Damit war denn zugleich der wirkliche Verlauf der Sache deutlich genug vorausgezeichnet. Sie kam zunächst völlig in die Hände der Musiker und sogar der Sänger. Denn war schon bei dieser Art recitirenden Gesanges an sich dem ausführenden Darsteller der letztentscheidende Ausdruck der Musik in die Hand gegeben, weil ja auf ihm allein die Wirkung solchen Einzelgesanges beruht, so machte das zunächst noch Aermliche der Erfindung und das immerhin Monotone der Recitation den Sänger sogleich selbst zum Herren der Sache. Das Neue ward dann Mode, und die Lust an der Schönheit des Singvortrages selbst schuf rasch eine ganze Schule solcher Singvirtuosen bis in den kirchlichen Cultus hinein. Berühmt ward sogleich jene Vittoria Archilei, die Euridice in Peris Orpheus, berühmter noch der Castrat Vittorio Loreto in Rom, und hier steigerte sich denn auch jener Sänger- und Sängerinnencultus zuerst ins Wahnwitzige. Im Jahre 1626 war dort am Theater ein förmlicher Parteihader wegen zweier Sängerinnen. Ebenso ging man um schön singender Nonnen willen in bestimmte Kirchen. Diese Gesangeskunst, die zur höchsten Vollendung ausgebildet ward, half dann wieder die weltbeherrschende Stellung der Oper selbst begründen und ward der begreifliche Anlaß, daß Componisten, welche Erfolg in der Welt haben wollten, sich den Neigungen dieser Sangesvirtuosen anbe-

quemten und ihnen die einzelnen Stücke so recht „auf den Leib“ schrieben. Und als nun gar infolge des päpstlichen Verbots des Auftretens von Frauen auf dem Theater dieser Sänger Castrat (Musico evirato) wurde, kam bald in seine weibischen Hände die ganze Entscheidung des Erfolgs einer Oper, und der schöne Gesang (bel canto) ward das Letzte und Wesentliche des ganzen Genres. „Gesegnet sei das Messerchen!“ rief das Entzücken des Italieners über diese Halbmänner und „Ein Gott, Ein Farinelli!“ eine Dame in London aus der Loge beim Anhören dieses größten und berühmtesten aller Castraten.

So war allerdings das Schicksal dieser italienischen Oper ihre Auslieferung an bloße Virtuosen. Allein im Einzelausdruck hat dennoch gerade diese altitalienische Oper die musikalische Sprache außerordentlich weiter entwickelt und ihr namentlich jenen Schmelz des Klanges und jene Schönheit der Linie gegeben, die ein Mozart zur Vollendung entfaltete, ohne daß er jedoch seinerseits den dramatischen Ausdruck preisgab. Seit der Erfindung des Contrapunktes hat also die Musik keinen entscheidenderen Anstoß zur Weiterentwicklung erfahren als durch diese Erfindung des monodischen Styls und der Oper, und wie einst der geniale Josquin des Pres der harmonischen Polyphonie Farbe und Leben, so gab Claudio Monteverde trotz allem Ungelenken, Herben und Harten, das für uns Heutige seine Declamation ebenfalls noch hat, dem monodischen (dramatischen) Gesange zuerst den Ausdruck wahrer Leidenschaft. Sein Pathos ist nicht mehr das bloß declamatorische der Florentiner, sondern ein wirkliches, das denn auch eine ergreifende Gewalt bethätigt. Sogar dramatische Charaktere zu zeichnen versucht dieser Künstler, und dies beruht auf dem wirklichen Gesange, den er bietet und in dem das individuelle Gefühl sich kenntlich ausdrückt. Die Ausbildung solchen ariosen Gesanges zur Arie und zu den Ensemblestücken aber stellt die nächste Weiterentwicklung dieser dra-

matischen Musik dar, als deren Vater also Claudio Monteverde erscheint. Mit ihm und dem ihm zunächst folgenden Venetianer Francesco Cavalli (1600—76), der sich auch auf das unmittelbarste an ihn anschloß, ist die Erfindung der Oper begründet. Mit Cavalli, der die Macht der Leidenschaft und die Tiefe des Ausdrucks noch über Monteverde hinaus steigert und stellenweise an Gluck erinnert, — er sei neu, kühn, ausdrucksvoll und folge dem Charakter aufs genaueste, sagte von ihm noch J. A. Scheibes „Kritischer Musikus" von 1745, — mit Cavalli beginnt die Musik in der Oper schon bescheiden aber bestimmt ihre eigenen Wege zu wandeln. Aus dem Arioso werden kenntlich kleine knapp gefaßte Arien, und dies leitet uns nun auf die Weiterentwicklung der dramatischen Musik, die zunächst in Italien selbst durch die Ausbildung dieser Arie geschah. Ist hier auch an Stelle der freien Rede, wie sie das Drama verlangt, eine bestimmte akademisch gestaltete Form getreten, die schließlich sogar das Drama selbst vergewaltigte, so ward doch zunächst der Musik überhaupt ihre gebührende Stellung gegeben und die Oper aus dem bisherigen „Raritätenkasten" von allem möglichen Schaugepränge allmählich zu einem nur der Musik geweihten Drama zusammengedrängt und diese innerhalb solcher stilleren Enge selbst nach ihrer Ausdrucksfähigkeit im Einzelnen entwickelt. Erst als diese Ausdrucksfähigkeit zur vollen Blüte gebracht und damit zum deutlichen Bewußtsein gekommen war, gelangte man dazu, der modisch gebundenen Form zu entsagen und die Musik aufs neue in den Dienst des Ganzen, des Dramas zu setzen. Dieses Ziel aber ist das Ergebniß von mehr als zweihundert Jahren und der Arbeit fast sämmtlicher herrschenden Culturnationen. Die ersten Höhen- und Wendepunkte bezeichnen darin Händels Oratorium und Glucks Opern, zu denen wir also jetzt nacheinander gelangen.*)

*) Für die Entstehung der Oper finden sich die Hauptdaten übersichtlich zusammengestellt in O. Jahn's „W. A. Mozart" (Leipzig 1856).

3. Händels Oratorium.

1650—1750.

Als ein Siebziger und auf der Höhe seines Ruhmes führte Gluck einen englischen Sänger, um ihm denjenigen zu zeigen, den er zeitlebens studirt und nachzubilden gestrebt habe, vor ein großes Porträt Händels, das seinem Bette gegenüber hing, und sagte dabei: „Das ist das Bild des begnadeten Meisters unserer Kunst; wenn ich morgens die Augen öffne, blicke ich verehrungsvoll auf ihn und begrüße ihn als solchen, und wir schulden Ihrem Lande das höchste Lob, daß es diesen gigantischen Genius geehrt und geliebt hat." Unser nächstes Ziel sind also die Schöpfungen Händels, die im Oratorium gipfeln.

In Italien ist die Fortentwicklung des dramatischen Gesanges zunächst an Rom und den Namen Carissimi gebunden. Derselbe war Kirchencomponist und wirkte in den Jahren 1635—70. Er bildete die Gesangmusik außerhalb der Kirche zu der „Kammercantate" aus, die eine Art dramatischer Scene mit Solo- und Ensemblesätzen war. Der Mangel der Bühne ließ hier um so mehr das Musikalische zur Geltung kommen und so gelangte dieses fortan in dem musikalischen Drama auch zur Oberherrschaft. Denn Carissimi war von edler Begabung und schuf nach dem sicheren Formsinn der Italiener auch sogleich Stücke von schönster Eurhythmie. „O wie schwer ist es so leicht zu sein!" soll er den Lobern seines zarten geschmeidigen Styles geantwortet haben. Dabei ist seine Musik gleichwohl von ganz besonderem Ausdruck, — „ungemein rührend und reizend" sagt Mattheson von dem Oratorium „Das Urtheil Salomonis", — und die Italiener nannten ihn sogar ironisch den „musikalischen Declamator" im Gegensatz zu der bloßen Singfertigkeit späterer Tage.

Ihm folgte als sein unmittelbarer Schüler Alessandro Scarlatti, der nun diesen geschmeidigeren Styl auf die

Oper übertrug und dadurch den Sieg der Arie und des bel canto dauernd in derselben begründete. Scarlatti, ein geborner Neapolitaner und von etwa 1680, wo er Carissimis Unterricht verließ, bis 1725 wirkend, hat einen überaus weitgehenden Einfluß ausgeübt. In jeder Gattung von Musik hat er Werke hinterlassen, in der Oper mehr als hundert. Er war zwar ebenfalls weder von großer Leidenschaft noch von echt tragischem Ausdruck, aber die feine anmuthige und edle Weise seiner Melodieführung und die Durchsichtigkeit seiner Harmonisirung hatten etwas ungemein Bestechendes und siegten über Laien wie über Musiker. Das Recitativ ward durch ihn zu hohem Ausdruck erhoben. Für die Arie hat er vor allen die Form festgestellt, unter der wir sie als „Dacapo-Arie" kennen, nämlich daß ein zweiter Theil folgt und der erste dann wiederholt wird. Er verfeinerte und erweiterte den Gebrauch der Instrumente und gab ihnen, obwohl er nur Saiteninstrumente verwendete, mehr Selbständigkeit und zugleich eigene Stücke, vor allem jene Sinfonia d. h. die italienische Ouvertüre, die wie noch in Mozarts „Entführung" einen langsamen Satz zwischen zwei ganz gleichen raschen hat. Der eurhythmische Bau seiner Stücke, die melodische Leichtigkeit und Süßigkeit, deren Würze eine oft sehr kühne Modulation ist, vor allem aber das leicht Faßliche und schwebend Bewegte des Rhythmus, das durchaus dem Tanz als menschlicher Gebärdensprache entnommen erscheint, machten dieses neue kleine Geschöpf der Kunst bald zum Liebling von Jedermann. Sogar der Textdichter sah sich bald genöthigt, alles thunlichst auf Herstellung solcher eindrucksvollen Einzelmomente zu stellen, damit nur stets wieder dieses holde Arien-Geschöpf erscheine. Als Ganzes von der Zeit überholt und vergessen hat es jedoch im Einzelausdruck unzweifelhaft der Musik den größten Dienst erwiesen. Denn was Gluck von Händel erlernt hat, liegt besonders auf diesem Gebiete treffenden Ausdrucks und schlagender Charakteristik im Einzelnen. Händel selbst

aber hat dies von den Italienern, von Carissimi und Scarlatti übernommen. Deshalb geht die Weiterentwicklung der dramatischen Musik durch ihn, obwohl sein Hauptschaffen auf dem Neben- und eigentlich Zwischengebiete des Oratoriums liegt. Mit ihm haben wir uns also zunächst eingehender zu beschäftigen: er ist „einer von den Großen".

Georg Friedrich Händel ward 1685 zu Halle als Sohn eines Kammerdieners und Amtschirurgus geboren. Der Vater hatte ihn zum Juristen bestimmt und nur die Fürsprache des nahen Herzogs von Weißenfels führte ihn schon in entsprechender Jugendzeit zu einer geregelten Ausbildung seines angeborenen großen Talentes, und zwar bei dem Organisten Zachau, der der norddeutschen Organistenschule angehörig ihm vor allem die Schätze des Contrapunkts erschloß, die ihn dann auch dauernd bei einer ernsteren und tieferen Uebung seiner Kunst erhielten. Als Knabe von elf Jahren kam er nach Berlin, wo er die neue italienische Weise näher kennen lernte. Denn hier weilte als kurfürstlicher Kapellmeister Buononcini, ein Schüler Scarlattis. Einer Einladung dort zu bleiben folgte er nicht, sondern verharrte bei seinem Studium, das ihm dann auch durch den Besuch der Universität einen weiteren Gesichtskreis und namentlich eine höhere geistige Beweglichkeit verlieh, als namentlich den deutschen Componisten damals noch eigen zu sein pflegte. Neunzehn Jahre alt ging er nach Hamburg. Denn er widmete sich jetzt ganz der Musik und wollte sich zunächst in der Welt umsehen.

Hamburg besaß, nachdem bereits 1627 H. Schütz die von Opitz übersetzte „Dafne" des Rinuccini componirt und zu Torgau aufgeführt hatte, die erste und damals einzige stehende deutsche Oper und war dadurch weit berühmt. Begründet war dieselbe 1678 worden und zwar durch angesehene Bürger der Stadt, unter denen auch der uns bekannte Organist Reinken war. So genoß hier die Kunst und mit ihr der Künstler eines gewissen Ansehens. Die Anfänge

dieses den Italienern nachgeahmten Unternehmens waren freilich noch sehr roh. Denn es fehlte vor allem an tüchtigen Dichtern. Aber daß auch biblische Stoffe zur Darstellung gewählt wurden, erhielt der Sache einen gewissen Ernst, wie andrerseits das Singen auf deutschen Text der Musik einen unserem Volksgeiste entsprechenden innigeren Charakter gab, der nicht ohne Einfluß auf das spätere deutsche Singspiel und damit auf die Musik selbst blieb. J. S. Kusser (Cousser) war der Erste, der neben Zucht und Haltung in der Darstellung auch den feineren Ton der neueren Italiener vor allem durch Werke von Steffani einführte, und der genialische Reinhard Keiser, geboren um 1673 bei Leipzig und Schüler der Thomasschule, derjenige, der zuerst einen eigenen ganz unmittelbar anmuthenden Ton für die deutsche dramatische Musik fand. Er war von der größten Productivität, hat allein über 100 Opern (meist von Postel) geschrieben, die durchweg gesungen wurden und oft über 50 Arien enthielten. Diese selbst sind noch klein und bloß liedartig, aber der Ausdruck ist natürlich und wahr. „Was er setzte, das sang alles aufs anmuthigste gleichsam von sich selbst und fiel so melodisch reich und leicht ins Ohr, daß man's fast eher lieben als rühmen möchte", sagt Johann Mattheson (1681—1764), selbst Sänger, Componist, Dirigent, Kritiker und Theoretiker in Hamburg. Ebenso war ja in Hamburg die neuere Passion entstanden, und „ausbündige Oratorien erschallten im Dom".

Hierher kam nun 1703 Händel „reich an Fähigkeit und gutem Willen". Doch setzte er damals „sehr lange lange Arien und schier unendliche Cantaten, die doch nicht den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten", wie Mattheson sagt. „Er war stark in Fugen und Contrapunkten, aber er wußte sehr wenig von der Melodie". Dann sei er aber bald „durch die hohe Schule der Hamburger Oper" zugestutzt worden. Schon 1705 bethätigte er durch seine „Almira", daß er den neuen Styl sich völlig

angeeignet hatte, und daß ihr hier in Hamburg allein noch drei weitere Opern folgten, beweist, wie sehr auch seine Musik gefiel. Seine größere ernstere Natur gab dem „galanten" Liederspiele Keisers sogleich einen kräftigeren Charakter und befähigte ihn mehr zur dramatischen Zeichnung. Aber eben dies trieb ihn bald auch nach Italien, wo einstweilen die eigentliche hohe Schule auch für Deutschland war.

Sein erster Besuch galt Florenz, der Wiege des „florentiner Styls", dem er zuerst Größe und Kraft verleihen sollte. Nach einem längeren Aufenthalte in Rom, wo er in der Charwoche die Kunst der alten Italiener bewundern konnte, die das einzige würdige Seitenstück zur deutsch-protestantischen Organistenschule sind, schrieb er 1707 eine Oper für Florenz, 1708 eine für Venedig. Hier lernte er Antonio Lotti kennen, dessen kirchliche Compositionen noch einen letzten Schimmer des Styls der Palestrina, Gabrieli, Vittoria bewahren. Auch der Clavierspieler D. Scarlatti und der Geiger A. Corelli begegneten ihm: sie beugten sich vor seiner Größe Kraft und harmonischen Reichheit, er ersah sich aus ihrem Style die Eurhythmie und Klangdurchsichtigkeit, die der italienischen Kunst vor der deutschen eigen war. Ganz und mit großer Ausdrucksfülle im Einzelnen stellten dies ihm jedoch erst Carissimi und Scarlatti dar. Die fleißigen Studien in deren ariosem Styl half ihm zuletzt jener überaus feinsinnige hannoversche Kapellmeister Steffani vollenden, dessen Kammercantate die Schönheit der Melodielinie mit feiner Charakteristik verbindet. Dieser nahm ihn mit sich nach Hannover, von wo er dann nach London gehen sollte, das damals die goldene Wiege der Italiener war. In London „vollendeten sich seine Geschicke", und an der Ausbildung des Händel, den wir heute kennen, hat der englische Volkscharakter und Kunststyl seinen wohlgemessenen Antheil.

In England war der innere Sinn für Musik niemals sehr ausgebildet und daher virtuoses Spiel, sei es technisch ge-

lahrt oder äußerliche Fertigkeit, vorherrschend. Doch wenn die Musik einmal die Höhe ihres Könnens, sei es im charakteristischen Ausdruck oder in der Darstellung des Allebens der Welt zeigte, da war auch der Engländer von je in hohem Maße aufnehmend. Zu Zeiten Elisabeths hatten wol einige tüchtige Componisten geblüht, so Thomas Tallis, William Bird, Thomas Morley, und wer Shakespeares Begeisterung für Musik begreifen will, muß namentlich ihre Madrigale hören. Denn dieses altitalienische Genre war hier am lebhaftesten und dauerndsten aufgenommen und zu einer bewunderswerthen dramatischen Lebhaftigkeit ausgebildet worden. In der Oper waren die Engländer jedoch zuerst von den Italienern, dann von den Franzosen abhängig, bis der **Orpheus britanicus**, der Londoner Henry Purcell (1658—95) auch ihnen eine Sprache schuf, die ihrem Genius und Idiom entsprach. Er kam gleich Händel von der Kirchenmusik her und seine Anthems (von Anti-Hymne, Antiphone, also ursprünglich Choral, später mottettenartiger Chor und bei Purcell eine Art Cantate) zeigen großes contrapunktisches Können. Bemerkenswerther aber ist bei ihm das Hervortreten der auf seiner germanischen Natur beruhenden Gemüthskraft, die sich in sehr ausdrucksvoller Charakteristik, in einer gewissen Tiefe und Größe der Auffassung zeigt. Dies bethätigte sich in den zahlreichen Werken, die er, in diesem Punkte an den Italienern gebildet, für die Bühne componirte. Theils nach Shakespeare theils von Dryden eigens gedichtet haben dieselben ausdrucksreiche Recitative wie Arien, und namentlich läßt er auch sehr oft den Chor schlagkräftig eingreifen, sodaß hier das unmittelbare Vorbild für Händels späteres eigenartiges oratorische Wirken vorliegt. Die Hauptsache aber war hier die nach dem Vorbilde der Minstrels auf das englische Idiom begründete Sprache der Musik, deren einfach wahrhaftige und gemüthsinnig kräftige Weise jeder nach einer Melodie beurtheilen kann, die von dem Organisten J. Bull

herrührt, ein Jahrhundert später Volkshymne von ganz Deutschland wurde, das herrliche God save the king (Heil dir im Siegerkranz). Den italienischen Gesang zierte anmuthige Schönheit, den französischen scharfe Charakteristik, den deutschen, soweit er damals entwickelt war, Naturanmuth und Innigkeit. Händel hat vorwiegend die kraftvoll rüstige Seite betont, die im englischen Volkscharakter liegt, und so der persönlichen Rede in Tönen eine Gemessenheit und Kraft gegeben, die sie später auch im Drama zur Aussprache jenes Großen und Tragischen befähigten, das zuerst in der Oper völlig Glucks Genius erweckte.

Der Weg dorthin ging für Händel ebenfalls über die Bühne, aber er endete im Oratorium. Im Jahre 1711 trat er in London mit seinem Rinaldo auf, dem die ausdrucksvolle Arie „Laß mich klagen“ angehört, und noch im Jahre 1740 gab er eine neue Oper, die einundvierzigste. Obwol sein Erfolg auf diesem Gebiete ganz außerordentlich war und die Engländer die Größe seines Styles im Vergleich mit einem Buononcini und Anderen wohl erfaßten, war ein großer Theil der Bevölkerung doch aus nationalen Gründen gegen ihn wie überhaupt gegen die Italiener, in deren Bahn Händel zunächst ganz wandelte. So bildeten sich Parteiungen und er hatte volle zwanzig Jahre hindurch die schwersten Kämpfe zu bestehen, bis er endlich das Gebiet der Oper ganz verließ und zum Oratorium überging. Seine Opern nennt sein fleißiger aber einseitig umschränkter Biograph F. Chrysander mit Recht „Arienbündel durch Recitativfäden zusammengehalten.“ Allein in diesen Arien selbst zeigt sich schon die Fähigkeit zu jener kraftvollen Charakteristik, die so manche derselben später sogar in seine Oratorien übergeführt hat. Wenn z. B. der kranke König Admet im Beginn der gleichnamigen Oper das Gefühl des nahenden Todes ausspricht, so geschieht dies in einem Tone, der uns auch ohne Worte das Bild von etwas dahinsinkendem Großen vor die Sinne rückt: die Vorstellung einer

ernsten Trauer zieht uns selbst mit in die dunkle Tiefe. Hier fühlt man, daß Händel aus dem Lande stammte, welches das geistliche Volkslied des Chorals geschaffen hatte. Allerdings ist dies immer noch mehr allgemein gehalten als von jener concret lebendigen Art, in der sich ein dramatischer Charakter vor uns entwickelt, und man hat solche Stücke nicht ohne Grund mit Statuen verglichen. Aber diese selbst sind dennoch oft wahre Menschenbilder, nur nicht in Action und Enthüllung ihrer letzten Fähigkeiten, und so ist das Ziel, das in der Erfindung der Oper erstrebt ward, doch merklich näher gerückt. Händels größte Bedeutung beruht aber in der Kunst und Kraft womit er, und er mit als Erster, ganze große Volks- und Menschheitsstimmungen und besonders auch Volksindividualitäten in Tönen zu zeichnen vermocht hat.

Hier vor allem liegt denn auch dasjenige, wodurch er nicht bloß wie die bisher genannten Meister der dramatischen Musik, eine Stufe ihrer Weiterbildung bildet, sondern eigenartig und groß dasteht und noch heute lebt. Seine Oratorien, in Form der Oper, stellen Charakterbilder des geschichtlichen, vor allem des biblischen antiken und christlichen Lebens dar, sowie sie ihm allerdings vortreffliche Dichterhand (Pope, Milton, Dryden, Morell) oder gar die Bibel selbst nach seiner eigenen Auswahl (Israel, Messias) gaben, die aber erst seine Kunst zu der Plastik und Größe der Erscheinung erhob, welche ihnen Leben bis auf den heutigen Tag verliehen hat. Hier berührte sich denn auch die Musik aufs neue mit dem Generellen ihrer eigensten Art, der Harmonie. Allein sosehr sie ihre Mittel ausbreitet, es ist nicht oder nur sehr ausnahmsweise so wie bei Bach, welcher im Dienste des Ueberirdischen arbeitete, dieses unfaßbar Erhabene, das wir in der Religion und Kirche verehren, sondern innerhalb des Allgemeinen und Elementaren doch wieder, wenn auch im großen Weltrahmen, das charakteristische Individuelle, und so bietet hier Händel

etwas durchaus Eigenartiges, das ihm auch wie Bach einen selbständigen Platz in der Musik anweist.

Es ist also zunächst Nachricht über die Hauptwerke dieses Styls zu geben.

Schon 1704 hatte Postel in Hamburg eine Passion für ihn geschrieben, und kirchliche Werke waren jederzeit unter seinen Compositionen mituntergelaufen, so 1716 die Passion von Brockes und 1717—20 zwölf Anthems, aus denen manches in seine Oratorien überging, die ebendarum oft so schnell fertig wurden. In dem letzteren Jahre entstand nach Popes Dichtung „Esther", sein erstes Oratorium auf englischen Text, das sogar noch scenisch aufgeführt wurde. Es erfolgte aber ein geistliches Verbot derartiger Aufführungen, und dies wirkte naturgemäß darauf, daß Händel fortan den Inhalt seiner Dichtungen um so kenntlicher für das innere Auge auszubilden strebte und so jene mächtigen Chorbilder schuf, die uns allerdings ein ganzes Volk, eine ganze Menschheitsperiode in Leid und Trauer oder Sieg und Jubel ungleich gewaltiger darstellen, als je eine Scene es vermöchte. Auch trat jetzt, nachdem die „Bettleroper", ein Volksspiel mit Volksliedern, dem fremden Element der italienischen Oper die Gunst des Publikums entziehen geholfen hatte, in London der Sinn für die bessere nationale Musik wieder hervor, die man schon in den Madrigalisten und Purcell besessen hatte, und Händel kam nach seiner ohnehin auf das Ernste und Erhabene gerichteten Natur diesem besseren Zuge sogleich entgegen. Außer Esther hatte er schon das Schäferspiel „Acis und Galatea" geschrieben, in dem die Figur des Polyphem zugleich den grotesken Zug des englischen Volkslebens darstellt, und jetzt componirte er nach einem englischen Texte „Deborah", 1733 aufgeführt. Hier zeigt sich das Opernmäßige schon bedeutend zurückgedrängt und namentlich die einander gegenübertretenden Volkseigenthümlichkeiten in markvollen Chorbildern charakterisirt. In demselben Jahre führte Händel in Oxford

„Athalia“ auf, die 1735 nebst den zwei andern Oratorien auch in London erschien, wobei er denn die Orgelconcerte in den Pausen einfügte. Allein erst 1736 brachte ihm sein „Alexanderfest“ (nach Dryden) jenen allseitigen Erfolg, der ihn nun ganz bestimmt auf seine eigenartige Bahn hinwies. Dadurch war denn zunächst in England das öffentliche Interesse auch an große und ernste Musik gefesselt, und dies hat seine Wirkung später auch auf Deutschland gehabt.

„Das Oratorium hat das menschlich Hohe, Edle und Große zum Inhalt“, sagt Thibaut in seinem Büchlein „Ueber Reinheit der Tonkunst“, und in der That kommt dies zuerst in der Musik durch Händel zur volleren Erscheinung. Er hatte wie Rubens zugleich Weltbildung und schaute das Leben mit freiem und großem Blicke an, ohne jedoch irgend dessen tiefen Grund, die Religion zu verlieren. Im Gegentheil ist auch hier immer noch das christliche und speciell das protestantische Bewußtsein tiefinnen mitwirkend und gewährt ihm eben jene freiere Sicherheit des Blicks nicht bloß in seiner Kunst, sondern auch über die Schranken seiner Zeit hinaus. Das Volk, das zuerst in Europa sich auf sich selbst gestellt und in sich selbst gegliedert hatte und dem er nun seit zwanzig Jahren in Lieb und Leid angehörte, gab ihm hier wesentliche Antriebe und Anschauungen: ohne England wären weder Händel noch sein Oratorium denkbar. Die energischen politisch-religiösen Kämpfe im britischen Lande lagen noch zu nahe, als daß sie nicht wie Bilder und Beispiele jener ähnlichen Begebenheiten des alten Testamentes hätten wirken und diese dadurch neu lebendig machen sollen. Andererseits erscheint das englische Leben selbst vorwiegend auf Anschauung gestellt und auch in der Tonkunst im Grunde nur durch diese befriedigt. Dies hat denn in der That auch derselben neue Aufgaben gestellt und neue Fähigkeiten entwickelt. 1738 erschien „Saul“, der mächtige Volkskönig, der mit dem Vertrauen auf das Ewige zugleich sich selbst verliert, sogleich darauf, in 23 Tagen componirt, „Israel

in Egypten", dessen Text unmittelbar der Bibel entnommen ist. Die Doppelchöre dieses Werkes malen die Leiden wie den Jubel des Volkes im Monumentalstyle: wir hören das Aechzen unter den Plagen, wir sehen sie wallen in unendlichen Zügen und ihr Ruf erreicht das Ohr Gottes, so glaubensstark dringt er empor. 1740 kam L'Allegro, d. i. der Heitere, der Nachdenkliche und der Verständige, ein Stoff, der dem Componisten reiche Fülle zu Bildern nach der wirklichen Anschauung bot, 1741 wieder nach dem Testamente der „Messias". „Er hat die Hungrigen gespeist, die Nackenden bekleidet, die Waisen verpflegt", sagt Burney von diesem Werke, das seitdem allüberall in England besonders zu wohlthätigen Zwecken aufgeführt wird. Und nicht bloß in solchem nächsten Sinne ist dies wahr, sondern der Messias bildet ein Stück ethischer wie künstlerischer Bildung der englischen Nation, die eben darum Händel unter seine „Großen" in der Westminsterabtei-Kirche gesetzt hat.

Im Jahre 1742 kam nach Miltons Dichtung Samson, der geblendete Held, der aus tiefer Todessehnsucht zur alten Kraft erhoben seine Feinde, die Philister, die in ihrem wüsten Dagonsdienste vortrefflich dargestellt sind, noch im Tode besiegt, 1743 Semele, voll anmuthigen Reizes, 1744 Herakles und Belsazar, 1746 Judas Maccabäus mit dem ergreifenden Chore „Der Retter ist nicht mehr" und dem herrlichen Freiheitsliede. „Susanna" feiert die jungfräuliche Herzensreinheit und „Theodora" die innere Würde und Kraft, die das echte Christenthum selbst im Tode noch sieghaft macht. Endlich „Jephtha" schrieb er, als bereits Erblindung des Alters auch ihn getroffen hatte, und den „Sieg der Zeit und Wahrheit" nämlich über alles bloße Sinnenwesen nach einer Jugendarbeit zwei Jahre vor seinem Tode, der 1759 den 74jährigen Greis traf.

Es erübrigt ein genaueres Wort über Händels Styl.

Dem Oratorium Händels hängt noch vieles von der alten Oper an, das uns heute störend berührt: vor allem

das Recitativ, die Arie, die Coloratur und die häufige Cadenz. Wol hat er dem ersteren oftmals z. B. im Samson den tiefsten Ausdruck gegeben und aus der Arie ein Stimmungsbild geschaffen, das oft aufs ernsteste anrührt. Ja die herkömmliche Coloratur, zu der die damals beginnende Blüte der Gesangeskunst ihn verführte, dient in einzelnen Fällen dazu, den Aushauch von Freude wie Leid nur noch lebhafter und weiter schwingend zu machen. An solchen Vorzügen hat denn auch ganz besonders Glucks Weiterbildung angesetzt. Allein in der Sache ist dies alles doch eben mehr Musik als Dramatik und würde ohne alle Worte und von einem Instrumente vorgetragen an Wirkung nur wenig einbüßen. Ja die Händelsche Melodie hat für unser Gefühl, das heute in Lied und Drama eine wirkliche Sprache kennt, durchweg noch so ausgesprochenen Tanzcharakter, daß man zu den meisten Stücken geruhig heitere oder ernste Scenen der Orchestik bilden könnte. Und wie viele Arien und Chöre sind nicht wirklich Tänze, z. B. jene schöne Arie aus Rinaldo ist eine Sarabande.

Andrerseits besteht die Arbeit der Chöre, die doch als Schwerpunkt der Oratorien zu betrachten sind, so gar vielfach aus dem handwerkerlichen Maßwerk und den fertig vorhandenen Werkstücken, besonders Rosalien (Wiederholungen), daß nur selten nicht auch ein Chor an andere erinnert. Ist Händel in diesem Schablonenhaften vielleicht auch dem Bildungsstande seiner zweiten Heimat nachgegangen, jedenfalls hat nach seinen bestehenden Werken, zumal wenn wir die Instrumentalmusik einschließen, das Urtheil Ph. E. Bachs Recht, daß erst sein großer Vater diese contrapunktische Kunst aufs höchste gebracht habe, daß hierin kein Vergleich sei, der Abgrund sei zu groß. Denn in der That unerschöpflich in neuen und geradezu unerhörten Bildungen ist in diesem Gebiete nur S. Bach. Ebenso steht es, unter großen und kräftigen Ausnahmen, mit der Modulation im Hinblick auf die Bachs, deren Wonne in Schmerzenszucken wie Freu-

denschauer nicht ihres Gleichen hat, deren Süße die allereigenste und vorhaltendste ist. Händels Dissonanz ist längst erschöpft und überholt, Bachs beginnt erst jetzt völlig zu wirken und wird so lange wirken, wie die Kunst lebt. Auch Wagner spielt noch heute vorwiegend gern zu zweit das Wohltemperirte Clavier, und Tristan und Isolde ist auf keinen andern als den ewigen Felsen Bachscher Modulation gebaut.

Allein obwol diese recht handwerkerliche Zunftsprache sogar bereits als eine in ihrem traditionellen, also schablonenhaften Theile überwundene abermals, jedoch auf künstlerisch ironisirende Weise sowie Mephisto den Faust darstellt, Sprache eines Stückes, der „Meistersinger von Nürnberg" geworden ist, dennoch vertritt Händel gegenüber Bach auf rhythmisch-melodischem Gebiet den Fortschritt und besteht auch die eigenthümliche Kraft und Großheit in seinem Oratorium fortdauernd: in manchem seiner Werke zieht ein mächtiger Cyclus von Volks- und Heldenbildern vor uns her, ja im Messias ertönen Menschheitslaute weithin hallender Art. Händel ergiff seinen jedesmaligen Vorwurf fest und beherrschte nach seiner guten Schulung und langen Uebung seine Kunst so vollständig, daß er mit der Leichtigkeit und Sicherheit eines Rubens malte. Dabei gab ihm denn nach seiner freieren Auffassung gar oft die Situation selbst den Keim für die Gestaltung und wir sehen Formbildungen ansetzen, die der Oper wie der Instrumentalmusik zu gute kommen. Seine Mittel bleiben dagegen meist einfach. Auch Gluck beobachtete (nach Burney) seinerzeit in London, daß die planen und simplen Stellen die meiste Wirkung thaten. Allein die Mittel sind die richtigen und erreichen daher den Zweck. „Geht hin und lernt mit wenig Mitteln so große Wirkungen hervorbringen", sagte Beethoven. Was er schreibt, erklingt kernig, voll und kräftig, — es ist dies jedoch nicht am Clavier sondern nur bei wirklicher Aufführung zu erproben. Wo er wolle schlage er

ein wie ein Donnerwetter, sagte Mozart. Die Gruppirung der Stimmen ist sehr klar, ihr Zusammentreffen von großer Schlagkraft, Händel konnte in jenem England dessen auch nicht entrathen. Er steht eben überhaupt mit beiden Füßen fest „auf dieser Erde". Er hat nichts Metaphysisches und daher nichts Mystisches. Selbst der Ausdruck des religiösen Gefühls ist bei ihm von einfacher zuversichtlicher Kraft, nicht wie bei Bach von jener überschwänglichen Fülle und unermeßlichen Tiefe, die uns selbst wiedergebiert. Aber er hat der gesammten germanischen Welt das allgemein religiöse und namentlich das ethische Bewußtsein zu befreien und zu stärken mitgeholfen. Der Zug tüchtiger Mannhaftigkeit und rüstigen Daseinsgefühls ist der Musik für die große Welt zuerst durch Händel gegeben. Es ist ein willenskräftiger Halt in derselben, der sich vor allem durch die Rhythmik im Einzelnen wie im Ganzen ausspricht. Daher Mozart unwillkürlich diesen Styl erwählte, als er einmal (in der Amollsonate) sich der eigenen Leidenschaft zu erwehren, ein anderesmal (in Elwirens Arie im Don Juan) in einem schwachen Weibe den besseren Willen aufrufen will. Ja seine markige Fmoll-Fantasie Nr. 1, auf den Tod des Feldmarschalls Laudon geschrieben, ist ebenfalls „in Händels Manier" und Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" zeigt den gleichen rhythmischen Charakter frisch gesunden Lebensgefühles, alles freilich ins Ideale erhoben.

Allein die bestandhabende Hauptsache dieses Händelschen Oratoriums bleiben eben jene monumentalen Chorbilder, die uns die Geschichte der Völker und der Menschheit erzählen. Sie verstand man erst völlig, als in der dramatischen Musik das Opernhafte überwunden war und sie ebenbürtig neben der Instrumentalmusik dastand. Erst Liszt vermochte in seinem „Christus" aufs neue und in reinerer Gesammtgestaltung den Menschheitsinhalt in Chorbildern aufzustellen, — was dazwischen liegt, heiße es Schöpfung, Elias oder wie sonst, ist keine Entwicklung dieses „Orato-

riums". Händels Fortbildung der musikalischen Charakteristik aber übernahm Gluck und führte mit ihr jene Reform der Oper durch, die später das musikalische Drama ermöglicht hat.*)

4. Glucks Reform der Oper.

1750—1780.

„In Italien, wo das Operngenre sich zuerst ausbildete, wurde dem Musiker von je keine andere Aufgabe gestellt als für einzelne bestimmte Sänger eine Anzahl von Arien zu schreiben, die diesen Virtuosen Gelegenheit geben sollten, ihre Gesangesfertigkeit zur Geltung zu bringen. Gedicht und Scene lieferten zu dieser Ausstellung der Virtuosenkunst nur den Vorwand für Zeit und Raum. Der Componist hatte keine andere Aufgabe als Variationen des einen bestimmten Arientypus zu liefern", so charakterisirt R. Wagner die italienische Oper und fügt hinzu, daß wer sich einen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichthum und der unbeschreiblich ausdrucksvollen Tiefe der altitalischen Kirchenmusik verschafft habe, unmöglich behaupten könne, daß dieselbe eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei.

Im Gegentheil zehrte die Oper allmählich den Kirchenstyl ganz auf, bis erst zu unserer Zeit auch das malerisch charakterisirende Element, das den dramatischen Styl auszeichnet, mit künstlerischer Absicht in denselben aufgenommen und so ein neuer kirchlicher Styl ausgebildet wurde. Die dazwischen liegenden Kirchencomponisten zeigen sich sämmtlich mehr oder weniger von dem theatralischen Wesen der Opernmusik berührt, — „sie setzen ein Miserere nach eben den Grundsätzen als ein Singspiel", klagt 1767 Son-

*) Händels sämmtliche Werke giebt die Deutsche Händelgesellschaft heraus. In der Edition Peters finden sich die Clavierauszüge von Messias, Judas Maccabäus, Josua, Samson, Israel in Egypten und Alexanderfest.

nenfels — und gelangen zu keinem reinen Ausdruck der religiösen Empfindung. Ja die meisten derselben sind selbst Operncomponisten, und was von ihnen heute in einem gewissen Bestande fortlebt, ist sogar vorzugsweise dem herrschenden Style der Oper angehörig, sodaß es kunstgeschichtlich mit in dessen Darstellung hineinfällt, auch selbst gleich Händels Oratorium wesentlich für die Ausbildung des individuellen Ausdrucks von Bedeutung ist.

Schon bei dem Miserere des Allegri († 1652) beruhte die Hauptsache auf dem ausführenden Vortrage. Die Composition selbst ist so einfach psalmodirend und kunstlos, daß sie mehrmals z. B. 1770 von Mozart nach dem Gedächtniß aufgeschrieben wurde. Ueberhaupt spielt bei Allegri schon moderne Empfindungsweise merklich herüber. Durch vielchörigen Kunstsatz zeichnet sich Benevoli († 1672) ebenfalls in Rom aus, dessen Hauptschüler Bernabei war, der von 1674—87 in München Kapellmeister war und dort Opern schrieb. Sein Schüler Steffani machte sich unmittelbar um den melodischen Styl verdient. In hoher Kraft und Schönheit entfaltet diesen die bekannte Kirchenarie Se i miei sospiri, die dem Neapolitaner Alessandro Stradella (geb. um 1645) zugeschrieben wird. Auch Pitoni, B. Pasquini zu Rom, Gasparini, A. Lotti, B. Marcello zu Venedig, Jomelli in Neapel weisen gleich Caldara in Wien trotz allem Contrapunkt auf diesen Weg, wie denn sie selbst und ihre Schüler fast alle zugleich Operncomponisten sind. Der Werth ihrer Herkunft aus dem Gebiete der Harmonie liegt darin, daß dadurch ihrer Schreibart der sogenannte reine Satz bewahrt wurde. Die Steigerung und feine Abtönung in der Klangwirkung dieser neueren italienischen Kirchenmusik selbst aber, die wol heute einen schönen Concertgenuß bereiten aber keine religiöse Erhebung schaffen kann, ist wieder der Ausdrucksfähigkeit der Musik im allgemeinen zu gute gekommen und hat in Haydns beiden Oratorien und mehr noch in Mozarts Requiem und

Beethovens großer Messe ihre eigenartige Vollendung gefunden. Das völlig Theatralische jener Zeit der Opernherrschaft bethätigt dann **Astorgas** (geb. 1681) Stabat mater, das einst so berühmt uns bei allem Feinen und Edlen heute wie weltliche Musik und fast geziert erscheint. Das gleich bekannte Stabat von **Pergolese** († 1736) ist sogar wässerig sentimental. Was hier und zwar noch bis zu Verdis Requiem von Wirkung blieb, war der allgemeine Wohlklang und die Schönheit der Tonlinie, die der dramatischen Musik zu eigen wurden und in Haydn und Mozart wie schon in Händel und Gluck der ernsteren und schwereren deutschen Art auch den Reiz der Anmuth verliehen. Als Deutsche waren noch **Fux** in Wien († 1741, zugleich hervorragender Theoretiker) **Graun** in Berlin (geb. 1701), **Kerl** in München (geb. 1628), **Hasse** in Dresden (geb. 1699) auf diesem Gebiete thätig. Letzterer, il caro Sassone genannt, bezeichnet darin den Höhepunkt. Grauns „Tod Jesu" lebt bloß durch künstliche Tradition. Von den Werken der Uebrigen wird ebenfalls zu kunsthistorischen Zwecken wol dann und wann etwas vorgeführt. Dem dramatischen Style gehörte die Welt und seine volle Ausbildung konnte nur auf den Brettern selbst geschehen, die dann endlich durch die Franzosen zuerst auch für die Oper wirklich „die Welt bedeuteten". Der aber in Paris selbst dies ausführte, war unser deutscher Gluck. Zu ihm kommen wir jetzt des Näheren: er bezeichnet den Abschluß einer ganzen langen Periode des Strebens nach einer neuen Ausdrucksweise in der Musik.

Christof Willibald **Gluck**, 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz als Sohn kinderreicher Försterslente geboren, kam früh nach dem nahen Böhmen und studirte zuerst bei den Jesuiten in Comottau, dann in Prag. Die Mittel dazu hatte er sich durch die Musik zu erwerben, die schon früh seine eifrige Uebung war. Streichinstrumente, Clavier, Gesang beherrschte er in genügender Weise, um sich bei Jung

und Alt, Reich und Arm einzuführen. Sonntagsmorgens wirkte er in der Kirche mit, nachmittags spielte er in der Umgegend der Stadt zum Tanze auf, für die Woche blieb der Unterricht in vornehmen Häusern. Sein kräftiges Naturgefühl und die Existenz unter dem Volke sicherten den Melodien, die er sich schon bald selbst erfand, einen natürlichen Ton und eindringlichen Ausdruck. Noch in späten Jahren wird eben dieser an seinem Spiele wie Gesange, so gering seine Fähigkeit in beiden war, sehr gerühmt. Sans voix, sans doigts, Gluck est ravissant, sagt Frau von Genlis. Der Gesang aber blieb die Grundlage seines gesammten musikalischen Thuns und Wesens, von ihm aus drang er zu der Erfassung der Tiefen der Kunst vor, soweit dieselben im Geheim der menschlichen Seele liegen. Diese musikalische Darstellungsfähigkeit, die er bald auch in Concerten producirte, verschaffte ihm dann die Gönner, die ihm weiter und zum Ziele halfen, zuerst den Fürsten Lobkowitz, auf dessen Gütern sein Vater bedienstet war. Dieser nahm ihn 1736 mit nach Wien, wo er an Fux, Caldara u. s. w. geordnetere Studien machen konnte. Doch drang er nicht tief in die Künste des polyphonen Satzes ein. Die Melodie war damals absolute Herrscherin, von der Harmonie lernte der Operncomponist nur soviel als nöthig war, um diese entsprechend zu begleiten. Operncomponist zu werden mußte aber diesem Jünglinge durchaus im Kopfe stecken. Seine natürliche Begabung und alles was er in der Musik geworden war und verstand, wiesen ihn auf dieses Gebiet hin, und dem Sohne beschränkter Verhältnisse mußte der Glanz dieser Operncomponisten auch nach Seiten ihrer socialen Stellung gar sehr ins Auge stechen. Bei Lobkowitz lernte sein Talent und Können auch ein Graf Melzi kennen, ernannte ihn zu seinem Kammermusikus und nahm ihn 1737 mit nach Mailand, wo Giambattista Sammartini als einer der beliebtesten Operncomponisten wirkte. Dieser wußte ihn bald in die Schablone wie in die wirkungssicheren

Eigenheiten des Opernstyles einzuweihen, und schon von 1741 an sehen wir ihn denn auch selbst in den norditalischen Städten mit Opern Glanz und Namen gewinnen. Den rasch berühmt gewordenen Maëstro führte dann 1745 wieder Lobkowitz — Gluck selbst nannte die Böhmen seine Landsleute und Wohlthäter, — mit sich nach Paris und London. In letzterer Stadt gab er ebenfalls einige Opern, darunter „Der Sturz der Giganten", ohne jedoch den gewünschten Erfolg zu haben. Er lernte hier Händel persönlich kennen. Und wenn gleich derselbe von ihm gesagt haben soll, er verstehe vom Contrapunkt soviel wie sein Koch, so wies er ihn doch andrerseits auch seiner resoluten Manier auf die kräftig einschlagenden Effecte durch Instrumentation und Chor hin, welche der italienischen Oper fehlten, und die directe Anschauung von Händels Wirken in London konnte ihm diesen Wink wie andrerseits die eigene Leistung und Neigung nur stärken. „England habe ihn auf das Studium der Natur gebracht", läßt Burney ihn sagen. Stets mehr zeigen sich denn die ihm eigenthümlichen Ausdruckselemente auch in diesen seinen ersten Opern und sind, wie z. B. die Gestalt der Armide aus der Circe des 1750 für Rom geschriebenen „Telemach", in seine späteren Werke übergegangen. Das Bewußtsein des Grundmangels der herrschenden Oper und die Absicht dieselbe zu reformiren kam ihm jedoch erst viel später.

Er reiste 1746 von London über Hamburg, wo G. Ph. Telemann als berühmter Componist lebte, jedoch die letzten Reste der deutschen Oper bereits verglommen waren, nach einer kurzen Anstellung in Dresden, wo die Italiener völlig herrschten, zurück nach Wien. Hier wurde er 1754 Hofkapellmeister und schrieb als solcher für Wien und Italien eine Reihe ernster Opern nach italienischem und komischer Operetten nach französischem Muster, die ihm Geld und Berühmtheit zugleich verschafften. In Rom erhielt er 1754 den Orden vom goldenen Sporen und nannte sich

von da an auch stets „Ritter Gluck“. So war der nächste Wunsch seines Lebens erreicht. Allein tief in ihm glühte, in der Eigenthümlichkeit seiner Begabung und damit in der inneren Ahnung einer größeren Aufgabe begründet, die Sehnsucht nach etwas Höherem und einem mehr künstlerischen Ganzen, als die herrschende Oper es ihm darstellte. Zu dessen Erreichung trachtete er fortan auch in litterarischer Hinsicht sich tiefer zu entwickeln, studirte die alten und neuen Dichter und trat in Wien, wo die Geister sich ebenfalls neu zu regen begannen, mit Männern der Wissenschaft und Kunst in Verbindung. Zuerst durch die That, 1762 mit dem „Orpheus“, dann zugleich mit dem Worte begann er auf seinem Eigengebiete jene Erneuerung, die von den wichtigsten Folgen für die ganze Kunst wurde und in einem fast hundertjährigen Kampfe die Oper erst zu ihrem eigentlichen Wesen als einem allumfassenden Drama hervorbildete.

Wir haben also vorerst die äußeren Anregungen zu betrachten, die seinen künstlerischen Instinkt auf die entscheidende Bahn lenkten, und holen dabei manche Daten nach.

Zunächst die stets ungebührlicher werdende Ausschweifung jener Gesangsvirtuosität. Die Erfindung der Oper hatte in dieser Hinsicht allerdings eine ganz neue Kunst geschaffen und der menschlichen Stimme ebenso ihre Natur zurückgegeben wie die höchste Fähigkeit des Ausdrucks bereitet. Die ersten Operncomponisten waren selbst zugleich die besten Sänger ihrer Zeit gewesen. Die Gesangschulen des Pistocchi und des Bernacchi zu Bologna sowie diejenige Porporas in Neapel haben dann im 18. Jahrhundert der Welt in der Entfaltung der Mittel der Stimme wie in der Bildung eines edlen Tones und der natürlichsten Aussprache ein dauerndes Geschenk hinterlassen, und noch heute singen die Italiener sogar deutsche Musik wie Wagners Lohengrin durchgehends besser als wir selbst. Allein die einzelnen Sänger, die aus diesen Schulen hervorgingen, tyrannisirten mit ihrer Kunst und ihrem Eigen-

sinn damals die Welt, die ihnen zu Füßen lag. Händel in London hatte es hauptsächlich dem Streit der beiden berühmten Primadonnen Cuzzoni und Faustina (Bordoni), der Gattin Hasses, die einander auf offener Bühne ohrfeigten, zu verdanken, daß sein italienisches Opernunternehmen nicht von Bestand blieb. Und doch hatte er der geläufigen Kehle Beider wie des Castraten Senesino in seinen Arien, wie sie später sogar in die Oratorien übergingen, gar viel geopfert. Am meisten bewundert waren Cafarelli von Neapel und Carlo Broschi genannt Farinelli von Bologna (geb. 1705). Von Letzterem erzählt Burney, wie er in einer Arie den ersten Ton gar sanft angesetzt, dann durch kaum merkliche Steigerung zu erstaunlichster Stärke geschwellt und ebenso wieder zum pianissimo gelindert habe, sodaß man völlig fünf Minuten Beifall geklatscht habe. Er hatte aber auch schon in seiner Jugend einen Trompeter, wie sie damals mit ihrer Kunst im Aushalten und Anschwellen eines Tones berühmt waren, in Grund und Boden gesungen. Ebenso in rascher Fertigkeit war er der Art, daß Burney schließt: „Kurz er übertraf alle Sänger so sehr wie das berühmte Rennpferd Childers alle anderen Renner.“ Damit war der Sieg dieses „üppigen verzärtelten Eunuchenvolkes“ wie sie schon 1647 charakterisirt werden, nebst dem ihrer bravura entschieden, und abgesehen von Frankreich spannten sie bald überall Theaterdirectoren wie Componisten an ihren Siegeswagen. Die Arie wurde jetzt unbedingt die Hauptsache, das sogenannte Seccorecitativ, ein conventionelles Sing-Sprechen mit hinzuschlagenden Clavier-Accorden, war nur dazu da, auf diese hinzuleiten, und die Auszierung ihrer feststehenden Schablone durch den Sänger, zumal bei mehrfacher Wiederholung der Theile, ward zum Kern des ganzen Opernschmauses. Dabei gab die vornehme Herkunft der Oper, in der sogar „Cavaliere und Damen“ singen durften, diesen Singvirtuosen die sicherste Stellung in der Gesellschaft. Deßhalb

war der Kampf gegen sie ein sehr schwerer, ist auch, obwol schließlich alle Welt auf die Unnatur dieser „Kapauner" ebenso schimpfte wie man sie wonnig einschlürfte, nicht in Deutschland und England oder gar in Italien, sondern auf französischem Boden und zwar durch Erschaffung einer von ihrer Kunst unabhängigen Musik durchgeführt worden und brachte Gluck für seine im Opernhause aufgestellte Büste die Aufschrift: Die Musen stellte er über die Sirenen.

Was nun die Oper selbst weiter betrifft, so waren einsichtigere Männer aller Nationen schon bald auf die Vorstellung gekommen, daß nicht solche überschäumende Virtuosität sondern überhaupt zuviel Musik oder auch Musik am unrechten Orte diesem allumfassenden dramatischen Kunstwerke schade und daß das Ganze thunlichst in einer Hand sein müsse, um alles auf den Ausdruck der Sache zu concentriren und ein festes Gefüge zu schaffen. Der Franzose St. Evremond will schon um 1676 wenigstens die Anordnung des Ganzen in der Hand des Dichters sehen, und Abbé du Bos nennt die Musik nur eines der Mittel, der Poesie neues Gewicht zu geben. 1749 verlangt Remont de St. Mard im Interesse der Dramatik als der Hauptsache geradezu Dichter und Musiker in Einer Person vereinigt, und ebenso sagt der Venetianer Algarotti (1712—64), der Dichter solle in seinem Geiste das ganze Drama umfassen. Der Hamburger Mattheson meinte freilich 1739, niemand werde von einem Componisten verlangen, daß er ein Poet erster oder zweiter Größe sei: „denn in beiden Stücken gleich ausnehmende Verdienste zu besitzen, möchte man schier für ein Wunderwerk halten". Allein unser Lessing nennt die Vereinigung der Poesie und der Musik sogar „von der Natur selbst nicht sowol zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt." Der Abbé Arnaud ruft 1776 beim Erscheinen Glucks aus: „Ich sehnte mich stets nach einem großen musikalischen Gesammtkunstwerke, das ein und denselben Plan und dieselbe

Steigerung des Interesses bekunde, die zu einer Tragödie gehören". Und Herder faßt schon im Hinblick auf Händel die Hoffnung, daß nun bald Einer kommen werde, der die ganze Bude des zerschnittenen zerfetzten Opernklingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Handlung und Decoration Eins sei.

So lag die Ahnung der Zukunft dieser Oper und jedenfalls eine baldige Zurückführung auf ihre nächste Würde sozusagen in der Luft. Algarottis Ideen konnte Gluck kennen und den berühmtesten Theoretiker seiner Zeit, Padre Martini kannte er persönlich von Bologna her, wo er ebenfalls als Componist thätig gewesen war. Der Ausruf dieses Mannes vom Jahre 1769: „Wenn doch endlich ein Musiker nach dem Vorbilde der Griechen die Kunst wiederfände, die Leidenschaft zu wecken!" war es, was Gluck im Jahre 1763 mit jenem Orpheus bereits erfüllt hatte, der für ihn von einem Italiener nach antikem Vorbilde, nach Euripides gedichtet worden war.

Zunächst als habe er mit dem Mangel jener Melodie, die wirklich den Ausdruck unseres Empfindens, die Seele des Menschen darstellt, seine eigene geliebte Euridice verloren, weiß er in der einfachsten Form der Cavatine oder auch der Arie, also übrigens ganz Italiener bleibend, dem Schmerze und der Sehnsucht einen Ausdruck zu leihen, daß man begreift, wie hier selbst die starren Mächte des Todes sich dem Mitleiden beugen und die Geliebte zurückgeben. Aber ebenso wahr und groß schildert er das Wesen der Unerbittlichkeit in der donnernden Einstimmigkeit des „Nein!" womit die Unterirdischen Orpheus' Bitten zurückweisen, und zeigt also schon hier, wie sehr er in der Verwendung der harmonischen Mittel im Chor die Macht des Elementaren und Allumfassenden neben das individuelle Empfinden zu setzen weiß. Im übrigen sind seine Mittel in diesem Orpheus sehr einfach. Das Recitativ ist die Grundlage und

die Musik als solche d. h. nach ihrer vollen Kraft immer da verwendet, wo sie zum Ausdruck des letzten poetischen Inhaltes nothwendig erscheint. Das Recitativ ist aber nicht mehr das Secco der Opera seria, sondern knüpft wieder an die ausdrucksvollere Art Scarlattis und Händels an.

Tiefer entfaltet an einem reicheren Stoffe dieses einfache und kraftvolle Wesen echt dichterischer Musik die 1767 nach mehreren Opern im alten Style erscheinende Alceste.

Gluck hatte hier noch mehr als schon im Orpheus seinen Dichter gefunden, den die gewohnten italienischen Librettisten (libretto: Büchlein, Operntext) nicht darstellten. Die ersten Opperndichter, Stampiglia und Apostolo Zeno († 1750) hatten, nachdem für die Oper in Italien die äußere Pracht sowie das „tolle Zauberwesen" wesentlich beschränkt und die Elemente des Tragischen und des Komischen streng geschieden worden waren, in der fortan ständig so genannten Opera seria auch eine Handlung angestrebt, die sich nach inneren Ursachen bewegt, und bekundeten bei richtiger Charakterisirung der handelnden Personen einen männlichen Geist in einfacher Sprache. Der seinerzeit so berühmte Metastasio aber, sowie jene Beiden kaiserlicher Hofpoet in Wien und von 1724 bis 1782, also mehr als 50 Jahre lang wirkend, fügte sich im Grunde gänzlich den sich immer deutlicher darstellenden Bedingungen der herrschenden Oper. Alles was darin das Drama angeht, liegt fortan im Recitativ. Die Arie und was sich ihr regelmäßig anfügte, ein Duett oder Terzett am Aktschluß zum Abgange der Haupt-Sänger, deren Zahl eben schon ihrer Gesuchtheit und daher rührenden Kostspieligkeit wegen drei selten übersteigen durfte, schließt eine voraufgehende dramatische Bewegung im lyrischen Ausstrom der Empfindung ab. Quartett gab es nebenbei bemerkt sehr selten, weil die Sitte in der Opera seria regelmäßig den Baß nicht zuließ. Daß Metastasio nun hier wenn auch mit bescheidenem Geist und wenig Charakterfülle eine gewisse Mannichfaltigkeit der

Gestalten und namentlich eine bilderreiche abwechslungsvolle und höchst wohlklingende Sprache entfaltete, führte ihm, Gluck nicht ausgenommen, die Componisten zu, die sich hier überall angenehm angeregt und nirgend behindert fanden. Daß er ferner bei Haupt- und Nebenpersonen (Secondariern) auch in diesen antiken Stoffen, die nach der Herkunft der Oper durchaus vorherrschend blieben, die Liebe und zwar in der nur äußerlich verhüllten Sinnlichkeit des ancien régime zum Hauptinhalt des Ganzen machte und so alles eine graziöse Weichheit athmete, war wieder für die Sänger von besonderer Anziehungskraft. Daher half, was er eigentlich nicht gewollt hatte, Metastasio selbst am meisten den alles tyrannisirenden Wechselbalg dieser Opera seria völlig zur Welt fördern.

Gluck war also auch den Bewegungen der deutschen Literatur nicht fremd geblieben: Klopstock wurde ihm sogar persönlich befreundet. In Wien lebte vor allem die Reformirung des deutschen Schauspiels auf. Sonnenfels, der sie mit leitete, begrüßte daher die Alceste laut. Gluck ließ dieselbe, ein nicht gewöhnlicher Fall bei italienischen Partituren, 1769 im Druck erscheinen und enthüllte hier auch die Grundsätze, die sein nachdenkender Geist für die Reformirung der Oper als maßgebend erkannt hatte. Zunächst Entfernung der Mißbräuche, welche die Eitelkeit der Sänger und Componisten geschaffen hatte, dann aber vor allem stetiger Fortgang der Handlung und Unterordnung der Musik unter die Dichtung! Schon die Ouverture solle den Zuhörer entsprechend vorbereiten, die Musik aber überall den Conturen des Dramas Farbe und Leben verleihen. „Schöne Einfachheit" war sein antiker Wahlspruch, keine Schwierigkeit auf Kosten der Klarheit, keine Regel heilig, wo sie der Wirkung schadet! Sein Wahrheitssinn und sein tiefes Ausdrucksgefühl machten dadurch sogar seine verhältnißmäßige musikalische Armuth und Unbehilflichkeit zur Kraft und Tugend: die Alceste beweist es im Ausdruck der Ein-

zelempfindung wie in der Darstellung von Gesammtzuständen, in der Angstflucht des Volkes wie dem Heroismus der Königin.

Sein Dichter, Calsabigi aus Livorno, Herausgeber des Metastasio, hatte denn auch wirklich die „blühenden Schilderungen, die überflüssigen Gleichnisse und kalten Sentenzen" der Opera seria beseitigt, im übrigen jedoch auch nicht „Tragödien" geschaffen, wol aber stets den Stoff selbst walten lassen und die Situationen desselben, der vor allem nichts mehr mit jener „Liebe" zu thun hatte, geschickt genug aneinander gereiht, um dem Componisten zum Ausdruck der in demselben enthaltenen Zustände und Empfindungen völlige Freiheit zu lassen. Hier liegt also Glucks Gewicht: „die Sprache des Herzens, die kräftigen Leidenschaften und die antheilfordernden Situationen", die er seinem Dichter zuschreibt, lebten in seiner hohen Anschauung von dem erhabenen antiken Stoffe selbst, und nicht das musikalische Drama, wol aber die dramatische Musik, jene volle Sprache des Gefühls in einer bestimmten persönlichen Lage, dieses war gefunden und zwar in der sicheren Größe, wie sie uns die Antike selbst darstellt.

Der endgültige Sieg wurde jedoch nicht hier in Wien erfochten, sondern in Paris. Dorthin haben wir uns also zu wenden, um Glucks Opernreform völlig zu erfassen.

„Ich befinde mich in dem Lande der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Castraten, eine Musik ohne Gurgelei, ein wälsches Gedicht ohne Schwulst und Flitterwitz!" so schrieb Sonnenfels über die Alceste. Calsabigi war selbst früher in Paris gewesen, er kannte also auch die französische Bühne. Ein Franzose du Rollet fand dann in dieser neuen Weise Glucks die merklichsten Anklänge an seine heimische Oper: er schlug Gluck vor, Racine's Iphigenie in Aulis für ihn bearbeiten zu dürfen. Eine directe Aufforderung an die Grand' Opéra und zuletzt die Befürwortung der Sache durch Marie Antoinette, die in Wien Glucks Schü-

lerin gewesen war, führten denselben schon im Jahre 1773 in der That nach Paris. Er hatte sich verpflichten müssen sechs Werke für die dortige Oper zu schreiben: ohne dieses sei an ein völliges Durchdringen nicht zu denken, hieß es. Die Iphigenie, in der allerdings nach dem Erforderniß auch der französischen Oper die Liebe Achills zu der Heldin des Dramas eine Hauptrolle spielt, jedoch in dem Sinne, daß sie zur Entfesselung des Conflicts mit beiträgt, also nicht leere Liebelei ist, — die Iphigenie in Aulis eröffnete den Reigen, den Gluck in der That für Paris damals schaffen sollte, und gestützt auf die reizvolle Anmuth italienischer Melodik wie auf die deutsche Kraft des dramatischen Ausdrucks in Gesang und Orchester vermochte sein der Wahrheit und Natur zugewandter Geist hier in Paris die Reform oder eigentlich die Herstellung der Oper zur That zu machen.

Was fand nun, so müssen wir zunächst wieder fragen Gluck für sich in diesem Paris vor?

Dem ersten Anprall der Opera per musica waren die Franzosen so gut erlegen wie die übrigen Nationen. Sie hatten aber seit langem ebenfalls festliche Aufführungen mit großem Schaugepränge besessen. An sie knüpfte 1671 Cambini mit einem nationalfranzösischen Schäferspiele an. Ihn verdrängte bald Lully (1632—87), der mit 12 Jahren als Küchenjunge aus Italien gekommen, durch sein bescheidenes melodisches Talent den an sich wenig musikalischen Hof gewonnen und 1672 von Ludwig XIV. das Privilegium der französischen Nationaloper erschlichen hatte. Die Franzosen erlebten damals ihre große Epoche im Drama. Lullys Leib-Dichter Quinault folgte ganz der besonderen Auffassung, welche dieselbe von der Antike hatte, theilte aber mit ihr auch die Vorzüge, die dann seine Operntexte weit über die italienischen erhoben. Der Name war auch hier stets Tragédie. So liegt denn bei ihr auch für die Musik der Schwerpunkt durchaus im dramatischen Ausdruck. Lully freilich war und blieb Dilettant. Melodische Erfin-

dung, Harmonie oder gar Contrapunkt mangelten ihm im Vergleich zu den Italienern und gar Deutschen so gut wie ganz, ebenso mit Ausnahme der Tänze und der ihnen nachgebildeten „Ouverture" jede selbständige musikalische Form. Höchstens erhebt sich aus dem durchweg declamirenden Tone des Ganzen einmal ein kleiner arioser Ansatz. Jede Verzierung fehlt. Das Ganze ist daher völlig monoton und schleppend psalmodirend, und nur, daß der Accent der heimischen Sprache treulich gewahrt blieb und der entscheidende Ausdruck zuweilen gut getroffen war, konnte für dieses endlose Declamiren entschädigen, das so genau der Sprache folgte, daß sogar die Taktart unausgesetzt wechselte. Auch die Begleitung schlägt durchgängig ihre Accorde, musikalisch beleidigend genug, mit der Rede zugleich an.

Lully gewann sich trotz dieser Armseligkeit seiner Musik den französischen Geist und hielt ihn mit seinen Nachfolgern auf fast 100 Jahre gefangen. Denn zu der entsprechenden Ausführung der Sache durch die heimischen Sänger, auf die er streng sah, fügte er diesem Spiele den ganzen Prunk der Scene hinzu, auf der Tänze und Aufzüge sosehr die Hauptrolle spielten, daß das Chantez! dansez! der Grand' Opéra sprichwörtlich geworden ist und auch eine schwache Seite der Gluckschen Werke darstellt, der er jedoch persönlich wieder durch schöne musikalische Gruppirung und Architektonik abzuhelfen weiß. Die Chöre selbst bildeten aber einen Theil der Handlung, und damit war der harmonischen Kunst eine Betheiligung gewahrt, die besonders zunächst Rameau, dann unser Gluck auf eine wahrhaft an die Antike erinnernde feierliche oder zündende Weise auszubeuten verstanden. Die Hauptsache aber blieb die wahrhaftige dramatische Recitation, die noch Gluck in Lullys Monolog der Armide anerkannte, deren Text er selbst auch hier in Paris neu componiren sollte.

Diese Recitation selbst bildete nun, ohne sonst irgend Lullys Bahn zu verlassen, jener musikalisch allseitig gebil-

dete ehemalige Organist Ph. Rameau (1683—1764) zu derjenigen straffen und scharf pointirten Redeweise aus, die noch heute die große Oper in Paris charakterisirt. Italienisches hat auch er nicht. Doch wird seine Recitation ungleich gesanglicher, denn er hatte selbst in Italien geweilt. Seine Ensemblesachen dagegen, besonders die Chöre zeigen mehr Fülle und geschickteres Gefüge, und dem Orchester giebt er, hierin als Instrumentalcomponist den Deutschen sich nähernd, selbständigere Charakterzeichnung auf. So gewann er nach kurzem Kampfe den Platz neben Lully. Gluck aber hatte ihn schon 1745 in Paris kennen lernen können.

Heißen Kampf dagegen bereiteten jetzt den Franzosen die Italiener, und erst Glucks Eintreten in denselben brachte ihnen den Sieg, freilich nur dadurch, daß er den Styl der Italiener, Franzosen und Deutschen zugleich beherrschte und von sich sagen konnte, der Accent der Natur sei die Universalsprache in der Musik. Doch hatte schon 1752 J. J. Rousseau gezeigt, daß in bescheidenen Grenzen auch die Franzosen diesen darzustellen vermochten. Er hatte nach dem leichteren und natürlicheren Accent der italienischen Opera buffa, die erst in Mozarts Figaro gipfeln sollte, seinen „Dorfwahrsager“ geschrieben, den Gluck in seinem Genre ein Muster nennt, das noch niemand nachgemacht habe. In demselben Jahre kamen dann die Italiener zuerst selbst nach Paris und gefielen mit ihren Intermezzi zwischen einer französischen Oper über die Maßen. Nun entstand der erbitterte Kampf der Buffonisten (au coin de la reine) und Antibuffonisten (au coin du roi). Die Italiener mußten zwar bald weichen. Allein ihr heiterer natürlicher Ton blieb den Franzosen im Gegensatz zu jenem stereotypen Pathos ihrer Oper haften. Ja er half ihnen bald jene sosehr eigenartige Operette und komische Oper ausbilden, die ihren Geschmack selbst allmählich etwas freier machten. Wir haben oben auch Gluck auf diesem Gebiete thätig gesehen und es

war gerade dies für seine Sicherheit in der Behandlung der französischen Sprache sehr entscheidend geworden. Doch sagte er selbst „mit der Heiterkeit und dem Freimuth seines Charakters" noch 1779 zu dem berühmten Ballet-Meister Noverre, im allgemeinen seien die Ohren der Franzosen mit Eselshaut überzogen.

In diese musikalische Situation trat nun im Jahre 1774 Glucks Iphigenie ein, und sogleich entbrannte aufs neue der erbittertste Kampf. „Ich war von derselben hingerissen, man kann von nichts anderem mehr reden", schreibt Marie Antoinette selbst. „Es herrscht eine Gährung, die so außerordentlich ist, als du dir nur vorstellen kannst. Es ist unglaublich: man entzweit sich, man bekämpft sich, als ob es um eine religiöse Angelegenheit gehe." Großen Erfolg dagegen hatte sogleich der Orpheus, den man schon kannte und den Gluck damals nach den Erforderniſſen der Grand' Opéra umgestaltet, leider aber dadurch stellenweise verballhornt hat. Dann nahm er in gleicher Weise die Alceste vor und empfing noch zwei Texte des alten Quinault, den Roland und die Armide. Seine Gegner standen in zwei Lagern, es waren die alten Buffonisten und Antibuffonisten, die beide für ihre Existenz fürchteten. Am rührigsten zeigten sich dabei die ersteren. Sie wußten durch Ludwigs XV. Maitresse Dubarry die Berufung des durch mehr als 100 Opern berühmten Neapolitaners Piccini (geb. 1728) durchzusetzen, — sogar den gleichen Roland sollte er componiren. Als Gluck dies hört, zieht er sein Schwert, das er schon in dem Vorwort der nach der Alceste geschaffenen Oper „Paris und Helena" an der deutschen Kritik über jenes edle Werk, an Agricola, Kirnberger, Nicolai, Forkel, weidlich erprobt hatte, und geißelt namentlich den Hauptvertreter der Piccinisten, den Dichter Marmontel, der den Roland für Piccini bearbeitete, sehr scharf. Daraus entspann sich der Streit der Gluckisten und Piccinisten, der Paris in zwei Lager theilte. Man fragte ferner nicht Janse-

nist, Molinist, Philosoph, Frömmler, sondern Gluckist? Piccinist? und die Antwort entschied alle übrigen Fragen. Aber Abbé Arnaud rief all diesen Superklugen und Vorlauten zu: „Häuft nur eure Bemerkungen, baut Theorien, verwerft Gesetze, — ein Mann von Genie wird kommen wie ein brausender Strom, euere Dämme überschwemmen und alle Gesetze und Gesetzgeber auf immer verschwinden lassen!"

Glucks eigene mannhafte und geistvolle Schriftstücke findet man in den „Musikerbriefen" (2. Ausg. Leipzig 1873): das stolze Selbstgefühl darin beruht so gut auf seiner besseren Einsicht wie auf seinem größeren Können. Beides gewährt zumal heute Interesse und Erquickung zugleich. Es zeigt auch, wie in diesem Gluck der innere Genius der Musik, den ganz zuerst Bach erfaßte, stets mehr zu sich selbst erwachte. Wir haben daher einiges daraus mitzutheilen.

Schon in der Widmung des neuen Orpheus an Marie Antoinette hatte er gesagt, das Genre, das er einzuführen versucht habe, scheine ihm der Musik ihre ursprüngliche Würde wiederzugeben, sie werde künftig nicht auf bloß hergebrachte Schönheiten beschränkt sein. Diese Würde aber bestand ihm in möglichst zutreffendem Ausdruck des Gegebenen, im Treffen des Tones des Ganzen, das Gluck völlig in der Seele auszugestalten pflegte, ehe er ans Aufschreiben ging, und in der Charakterisirung der einzelnen Gestalten des Dramas. Denn die Oper sei ebenfalls ein solches, sagt er ein andermal. Wenn man die Wahrheit suche, müsse man sich nach seinem Gegenstande richten, die größten Schönheiten der Musik könnten Fehler werden, wo sie nicht am Platze seien. Wieviel Talent der Componist auch habe, er werde stets nur mittelmäßige Musik machen, wenn der Dichter nicht seine Begeisterung erwecke. Stets einfach und natürlich strebe seine Musik nur nach größtem Ausdruck. Deßhalb vergeude er nirgends Triller und Rouladen. Man glaube aber nicht, wieviel Nüancen die Musik besitze.

Nichts, sage man, werde je die Alceste erreichen? so schreibt er 1776 ferner an Du Rollet, als er die Armide vorbereitet. Armide sei von der Alceste so verschieden, daß man nicht glauben werde, sie sei von dem gleichen Componisten. Er habe den ganzen Rest seiner Kraft — er war damals schon 62 Jahre alt — an dieselbe gesetzt und vor allem gestrebt mehr Maler und Poet als Musiker zu sein. Wozu so recht das Wort stimmt, welches er 1780 gegen Klopstock braucht, daß eben die meisten Tonkünstler nur Maurer d. h. Componisten, Setzkünstler, nicht Architekten sein wollten! Er habe in der Armide Mittel gefunden die Personen so sprechen zu lassen, daß man sogleich erkenne, ob es Armide sei oder jemand anders. Wie man wol Armide und Alceste miteinander vergleichen könne? Die eine solle Thränen hervorrufen, die andere wohllüstige Empfindungen. Also müsse er bei dieser Sache Gott bitten, der guten Stadt Paris ihren gesunden Menschenverstand wiederzugeben.

Dies war deutlich gesprochen. Und wie sehr hier die bewußteste Absicht vorlag, beweist die Ueberlieferung J. F. Reichardts vom Jahre 1783, daß Gluck sich gerühmt habe, die Pariser „in ihrer Beschränktheit und Anmaßung" nach seiner Manier behandelt und benutzt zu haben. Doch wußte er andrerseits wol, daß Paris fremde Künstler zu schätzen verstand. Im übrigen hatte er, wenn auch nicht entfernt den französischen „goût", der im Gegentheil ihm wie Mozart wegen seiner zugespitzten Singerei und seinem monotonen Geplärr geradewegs zuwider war, in der Oper angenommen, wol aber sich sosehr befleißigt den Forderungen der französischen Sprache nachzukommen, daß sich sogar Rousseau, der behauptet hatte, dieselbe sei überhaupt nicht zur Musik geeignet, sogleich bei der Iphigenie für überwunden erklärte und neben jenem Abbé Arnaud Glucks entschiedenster Anhänger wurde. Ueberhaupt hatte er sich der französischen tragédie zugewendet, weil sie „mehr Kraft und

Handlung im Spiel" habe als die Opera seria, und in der Gestalt Achills und den kurzen Chören der Heere sogar selbst dem ritterlichen und ruhmliebenden Geiste Frankreichs vor allem durch die kecken schlagenden Rhythmen, wie sie hier in der Musik mit künstlerischer Absicht und vollster Consequenz angewendet werden, ein Denkmal gesetzt, welches bei Achills Arie in 3. Akte sogleich so zündend wirkte, daß die Offiziere im Parterre aufsprangen und ihren Pallasch schwangen. Ebenso wußte er dem liebenswürdigen gesellschaftlichen Genius, der die Franzosen durch ihre Damen zu Herren der europäischen Gesellschaft gemacht hat, in gewissen charakteristischen Zügen seiner Armide zu huldigen. Sie war, so erzählt die später so unglückliche Prinzessin Lamballe, geradezu auf die Schönheit Marie Antoinettes, Frankreichs Königin, geschrieben, die Gluck selbst einmal den Schmuck und das Entzücken ihrer Nation nennt. Die Luft Frankreichs habe sein Genie verdoppelt und ihr Anblick seinen Ideen einen so wunderbaren Schwung gegeben, daß seine Musik wie sie engelgleich und erhaben geworden sei, habe er ferner geäußert, und: Vraiment ce sera superbe, habe er in seiner ganzen Länge sich aufrichtend eines Tages gegen sie gesagt, als sie um die Vollendung des Werkes gefragt hatte. Diese Würde seiner Kunst wußte er denn auch gegen den berühmten Vestris, den dieu de la danse, dessen Sohn den Rinald gab, aufrecht zu erhalten, indem er dessen Anforderungen um ein Tanzstück für seinen Sohn mit dem Worte zurückwies, er habe diese Musik nach den Eingebungen seines Genius geschrieben es sei also wenig Platz für Luftsprünge darin: wenn der unsterbliche Tasso, dem der Stoff entnommen sei, einen Tänzer hätte haben wollen, würde er ihn nicht in der Haltung eines Kriegers gezeigt haben. Gleichwol hat er dem herrschenden Geschmacke gerade in diesem Punkte Opfer genug gebracht, jedoch ist das Ballet durchweg so eingefügt, daß es den Gang des Ganzen nicht allzu fühlbar stört.

Nun kam 1777 diese Armide, von deren verführerischen Stellen er selbst meinte, wenn er die ewige Seligkeit verliere, sei es um ihretwillen. Dennoch liegt hier noch mehr das Gewicht in den Zügen der leidenschaftlichen Kraft, mit der er die Heldin und ihre Gewalten ausgestattet hat. Dieses letztere erregte nun aber auf der gegnerischen Seite den Hauptanstoß. Ein schwächlicher Literat Laharpe hatte es geradezu eintöniges ermüdendes „Geschrei" und Andere ihn selbst den „großen Heuler" genannt. Da fährt er heraus, er habe geglaubt, die Leidenschaft gehöre zur Musik und sie müsse so gut als Schrei des Schmerzes wie als Seufzer der Liebe gefallen, überhaupt hier alles, selbst die Pausen auf das gleiche Ziel des Ausdrucks losgehen und die Verschmelzung so streng sein, daß das Gedicht nicht minder auf die Musik als umgekehrt gemacht erscheine. Jetzt belehre ihn, der seine Kunst doch 40 Jahre lang praktisch geübt habe, da so ein Gelehrter, daß die Musik der Italiener die wahre Musik sei. Er werde also dem aufschäumenden Achill eine so rührende Arie geben, daß alles weinen solle, und die Armide selbst in der Verzweiflung so regelrecht singen lassen, daß das nervöseste Pariser Dämchen es ertragen könne. Er werde in Zukunft ebenfalls die Natur „verschönern" und vergessen, daß Sophokles den Oedipus mit blutenden Augen dargestellt habe und die Klagen des unglücklichen Königs ohne Zweifel den Accent des tiefsten Leidens gehabt hätten.

Kurz darauf führte er den gleichen literarischen Flachkopf dann noch derber, ja unnöthig grob ab. Aber er hatte ja bereits gesiegt und „alle Leute von Geist und Wissen" standen auf seiner Seite. Die Bestätigung davon bereiteten ihm die Gegner selbst. Zwar gefiel Piccinis Roland, als er 1778 gegeben ward, wegen seiner dem Ohre schmeichelnden Musik in hohem Grade. Als aber 1779 die in ihrer erhabenen Einfachheit unwiderstehlich ergreifende Iphigenie auf Tauris erschien, faßte sie die Eindrücke der Musik Glucks

in Eins zusammen und brachte dem Publikum dieselben zum vollen Bewußtsein. „Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger zu Thränen gerührt hat, ich finde auch den dramatischen Gang des Stückes überaus verständig“, schrieb 1800 Schiller an Goethe von dem Werke, dessen Text ein junger Franzose Guillard verfaßt hatte, und bezeichnet damit den Eindruck, den dasselbe sogleich in Paris gemacht hatte. Piccini schrieb dann ebenfalls eine Iphigenie auf Tauris. An ihr merkte denn auch der blödere Sinn Glucks hoch überragende Größe: sie ahmte seinen Styl nach. So war er auch künstlerisch ihm unterthan, wie er es dem zuvorkommenden und unbefangenen Wesen Glucks persönlich schon sogleich zu Anfang gewesen war.

Diese Iphigenie war Glucks letztes großes Werk. Klopstocks Hermannsschlacht, zu der ihn zugleich der damals erglimmende patriotische Funken anregte, blieb, zum Theil weil ihm die vorhandenen Instrumente dazu nicht genügten, unaufgeschrieben, beschäftigte ihn jedoch noch in den letzten Jahren seines Lebens. Er starb am 15. November 1787. Seine Pariser Opern waren sogleich auch in Wien aufgeführt worden und drangen in Deutschland so ruhig stetig vor, wie sie sich in Paris erhielten: Beethoven lernte sie schon in der Bonner Zeit kennen. Zwar die italienische Oper hat sich in dem besonderen Charakter der Hauptsache nach bis heute erhalten. Allein die Hauptmißstände schüttelte sie allmählich ebenfalls ab und gewann mit der Zeit auch mehr den Charakter des Dramatischen. Die deutsche Musik aber fand in Mozart denjenigen, der auf der gleichen Grundlage der Kraft Glucks, auf dem deutschen Gemüthe und dem Sinn für Wahrhaftigkeit, die Errungenschaften Glucks erweiterte und der Musik auf allen Gebieten mit der einzigen Ausnahme der kirchlichen Kunst ein neues Leben und zwar von allseitig umfassendem und tiefst eindringendem Wesen zugleich gab. Mit ihm beginnt darum die Epoche

der eigentlich modernen Musik, in der die Kunst zunächst die elementare Fülle der harmonischen Polyphonie mit der concreten Bestimmtheit des durch Gluck geschaffenen melodischen Ausdrucks verbindet und auf dieser Grundlage zuletzt auch das völlig ausgebildete musikalische Drama mit seiner allumfassenden Darstellung unseres Seins ermöglicht.

Es sind zum Schluß noch Glucks Gewinn und sein Styl selbst näher zu charakterisiren.

Schon mit dem Orpheus also hatte er das Spielerisch-Unernste und Weichlich-Sinnliche des italienischen Opernlibrettos überwunden: sein Orpheus ist, obwol noch einem Castraten Guadagna zugedacht, eine von der Macht wahrer Empfindung erfüllte Gestalt, deren Klagetönen unser Herz aufrichtige Theilnahme schenkt. Die Alceste aber zeigt eine feierliche Erhabenheit, wie sie die weltliche Bühne bis dahin nicht gesehen hatte. Ein König leidet und mit ihm ein ganzes Volk. Es soll seine Liebe und seinen Opfermuth dadurch bethätigen, daß Einer für ihn, der ja des Volkes Haft und Halt bedeutet, freiwillig stirbt. Niemand steht diesem Orakel als Alceste, seine Gattin. Ihr Kampf mit dem zwingend unwillkürlichen Lebensgefühl, ihr Abschied von Gemahl und Kindern, Admets „Ich kann nicht leben", ihr freiwilliges Todesopfer, alles sind Momente, wo das natürliche Gefühl in seiner Tiefe ergriffen wird, weil der Hort des Menschendaseins, die Liebe ihr lebenüberwindendes Wesen bekundet. Mag also hier in Hinsicht des Dramatischen nach Inhalt und Form noch soviel fehlen, — das Nähere darüber findet man in „Gluck und Wagner" (Abschnitt I.), — Eines war der Welt auf sichere Art wiedergewonnen: die Würde und Größe der antiken Tragödie, die dort auf dem Grunde der Religion, hier auf dem des reinmenschlichen Gefühles steht, sowie es allerdings die Vollendung der Religion in der christlichen Welt erst zu seinem vollen Dasein entbunden hat. Dieß war ein neues G r o ß e für die gesammte Kunst. Deßhalb konnte Gluck mit Recht

sagen: „Alceste wird nicht bloß heute gefallen, es giebt keine Zeitstunde für sie, sie wird nach zweihundert Jahren ebenso gefallen, denn ich habe sie auf die Grundlage der Natur gestellt, die niemals der Mode unterworfen ist." Diese „Natur" aber ist nichts anderes, als das zu sich selbst erwachte menschliche Gefühl.

Dieser Spur ernster Dramatik folgte er nun in noch höherem Maße in Frankreich und überwand auch an der allherrschenden Grand' Opéra die bloße Tändelei und das kindische Spiel mit l'amour und l'honneur. Die aulidische Iphigenie war sogar das erste Werk nicht bloß Glucks, sondern der Oper überhaupt, wo wirklich Handlung und Charaktere herrschen und die erstere aus den letzteren sich entwickelt. Und wenn beide Texte auch nicht die Größe der Antike haben und die Handlung entscheidender Concentration und sicherer Mittel- und Höhenpunkte entbehrt, so zeigte doch Gluck hier sogleich, was die Musik leisten kann, wenn das Leben ihr die Hand reicht und sie selbst aufruft. Dieses Werk und die tauridische Iphigenie drängen in ihrem Wahrheitswesen und innerem Ernst mit mächtigem Schwunge zurück, was ihnen noch von der französischen tragédie an Schablonenmäßigem anklebt. Ja selbst in der Armide ist der Zug und Halt der Gluckschen Musik kräftig genug, um ein solches poetisches Klappergerüst uns fast vergessen zu machen und zum Besitz der Situation und Sache zu bringen. Und dies hat mit ihrem Zauber einzig die Musik gethan, auf der allerdings trotz allem „verständigen dramatischen Gang" der Stücke durchaus die Wirkung Gluckscher Opern beruht. Denn nicht ist hier mehr das zierliche oder auch volltönende Gaukelspiel italienischen Singsangs, noch gar die öde Psalmodie oder kühle Pointirung französischer Opernweise. Sondern erregt von der kräftigeren Substanz seines dichterischen Vorwurfs nimmt Gluck von dem sicheren Grunde der richtigen Declamation desselben aus den Flug zu einer Sprache, von der schon Wieland meinte,

wenn wir uns einen würdigen sinnlichen Begriff von einer Göttersprache machen wollten, so müsse es diese musikalische Sprache Glucks sein. Daher sein eigener Ausruf: „Es riecht nach Musik", wenn über das Ziel des Ausdrucks hinausgeschossen, und „Es zieht nicht Blut", wenn dasselbe nicht völlig erreicht worden war! Ebenso sagt er, sobald er ein Textbuch in Händen habe, suche er vor allem zu vergessen, daß er Componist sei. Hatte er es aber einmal in Händen, so vertiefte er sich in den Stoff, bis das Ganze in freiester Ueberschau vor ihm stand, und dies obendrein so sehr, daß nach Vollendung eines Werkes eine tiefe Erschöpfung und sogar oft Krankheit über ihn fiel. Um bei der Arbeit offenen Sinnes und völlig bei sich selbst zu bleiben, ging er am liebsten in die freie Natur hinaus, versetzte sich aber dabei innerlich ins Parterre, als sähe er nun den Gegenstand da sich selbst spielen und hörte, wie die Personen innen fühlen und dieses ihr Gefühl aussprechen. Daher das persönlich Redende dieser Gestalten, zu dem wir die lebendigen Keime in der vorherlaufenden Musik nur im Volksliede und Tanze finden, die Gluck ja seit der Jugend kannte und übte. Doch auch J. Haydn war schon da und Gluck hörte seine Quartette sehr gern. Seine Balletmusik erinnert vorwiegend an ihn. Haydn war aber von frühester Jugend an auf dem gleichen Gebiete des natürlichen Empfindungsausdruckes im Volke gestanden, und Beide hatten diesen an der italienischen Kunst veredelt, ohne ihn einzubüßen. Während aber Haydn durch Ausbildung der Tanz- und Instrumentalformen zum Schöpfer der neueren Instrumentalmusik wurde, ging Gluck ganz und gar auf diesen redenden Ausdruck in seiner Kunst aus und verwendete von ihren harmonischen Schätzen nur soviel, als zu diesem Zwecke unbedingt nothwendig war, dieses aber auch mit einer Wirkung, an welche keiner seiner Vorgänger auf dramatischem Gebiete, die doch soviel größere Componisten waren, auch nur reicht. Die Melodie löst sich aber auch infolge

dieser echt dramatischen Verwendung der Musik völlig von der Harmonie los, wird frei hinschreitende Gestalt, wo sie bei Bach und sogar bei Händel noch reliefartig an die Harmonie angewachsen erscheint. Dies bezeichnet denn, sosehr selbst hier noch der Tanzcharakter waltet, einen Sieg, der eine neue Epoche begründete, und es begreift sich, daß Gluck, der in diesem entscheidenden Punkte so gut wie ohne Vorbild war, mit tiefem inneren Antheilnehmen, also schwer und langsam arbeitete. Er eignete der Musik die Kraft der Poesie an, die bei Bach und selbst bei Händel noch im Verborgenen schlummert, und entfaltete in ihr die besonderen Fähigkeiten der menschlichen Seele. Kein Wunder, daß nachher die rein musikalisch reicher begabte und in ihrem Empfinden von Jugend an mehr entwickelte Natur Mozarts hier ein wahres Füllhorn von ausdrucksvoller Schönheit ausschütten konnte und von jetzt an stets mehr das Poetische an die Musik herantrat, bis dasselbe als edelste geistige Kraft unserer Natur die Musik auch völlig und auf allen Gebieten zu seiner Sprache herangebildet hatte. So wurde Glucks verhältnißmäßige Armuth zu einem ungeahnten Reichthum für spätere Zeiten.

Daß nun, um zuletzt noch einiges Einzelne zu berühren, die Dissonanz hier ihre lebenspendende Aufgabe völlig erfüllt, versteht sich von selbst. Unterstützt wird ihre Eindringlichkeit bei Gluck ganz wesentlich durch die Instrumentation, namentlich durch den Gebrauch der Blasinstrumente. Wie denn bei Gluck das Orchester überhaupt das Gewissen der Handelnden zu werden beginnt. Einmal hat Gluck sich selbst darüber geäußert, ein Wort, das wie in einen ungeahnten Abgrund neuer psychologischen Ausdruckswelten schauen läßt. Ein Freund macht ihn darauf aufmerksam, es sei doch widersprechend, daß zu den Worten Orests „Die Ruhe kehrt in meine Seele zurück“ das Orchester ein stetiges Unruhpochen habe. „Er lügt, er lügt, er hat seine Mutter getödtet!“ ruft da Gluck aus. Und sagt uns die

prickelnde Begleitung zu Don Juans schmelzendem Ständchen nicht ebenfalls, daß er — lügt? In beiden Fällen aber wirkt ganz wesentlich das Rhythmische mit, das, wie wir hörten, ebenfalls erst Gluck für die Musik ganz entband. Auch malen uns Glucks Einleitungen und Ouverturen in einfachem aber großem Style schon oft wie z. B. in der aulidischen Iphigenie, die Situation mit frei erfundenen Formen, die dem Gedankengange der Handlung folgen. Agamemnons Gebet, der eherne Schritt der Nothwendigkeit in dem Willen des Heeres, Iphigeniens rührende Ergebung, Klytemnästras rasender Schmerz, alles ertönt hier nacheinander, — bedeutsam als Vorbild für die Entwicklung der Instrumentalmusik, die sich, wie wir bald sehen werden, ebenfalls zu Glucks Zeiten mehr und mehr zu freiem geistigen Ergusse auszubreiten begann.

Glucks Styl ist vorwiegend pathetisch, er hat der dramatischen Musik den Kothurn gewonnen. Am größten zeigt sich dies in seinem Recitativ und Sologesang. Als Klytemnästra den Beschluß des Opfers ihrer Tochter erfährt, gehen die Wogen wie die eines brandenden Meeres: diese Mutter wird einst den Gatten erschlagen, der ihre beiderseitige Tochter würgte. Armide rast in der That wie eine Medea. Aber das edle Maß bewahrt doch solcher Größe überall die Würde und Schönheit der Kunst, und keuscheste Einfachheit giebt dem Ganzen den Eindruck der Antike. Und innen kreist das lebendig warme Blut: Glucks Melodie stammt aus dem tiefsten Gemüthe. Anmuthigster Liebreiz wie schwärmende Empfindung bis zum innigen Naturgefühle und dem Sehnsuchtslaute der Seele sind ihm gleich geläufig. Die Größe waltender Gewalten aber sprechen allein schon die Orakelscene der Alceste und der Eumenidenchor der tauridischen Iphigenie aus. Agamemnon und Thoas sind in Leiden und Wüthen „jeder Zoll ein König“, Orest jeder Zoll ein Held! „Seine Einbildungskraft ist ungeheuer“, sagte Sonnenfels schon bei der Al-

ceste, und ihr folgten noch die beiden Iphigenien und die Armide.

Soll nun zum Abschluß dieser Entstehungsgeschichte der eigentlichen Oper genauer festgestellt werden, was bis dahin geleistet worden und was fortan weiter zu erstreben war, so ist zunächst zu wiederholen, daß mit Gluck derselben auch die sichere Handlung der antiken Tragödie bereitet war. Nicht diese selbst, denn sie gehört mit ihrem völlig anderen Anschauungskreise und formalen Wurfe einer anderen und vergangenen Welt an. Auch diese Handlung aber, so sehr sie vor allem in Hinsicht des Stoffes selbst die Würde der Sache hergestellt hatte, — in den ganzen vier Akten der Iphigenie auf Tauris kommt das Wort amour nicht vor, — diese Handlung entsprach nicht völlig den Erforderniſſen des Dramas, dazu hätte Gluck der Musiker auch Gluck der Dichter sein müssen. Aber diese letztere Fähigkeit besaß er in genügendem Maße, um die Substanz seiner jeweiligen dichterischen Vorlage innen völlig zu durchdringen und sie dann als musikalische Dichtung wiederzugebären. Ist nun dabei der Componist als solcher noch insoweit maßgebend geblieben, daß das Ganze der Gluckschen Oper sich als ein monumentales Relief darstellt, aus dessen Edelgeranke sich die Gestalten nur halb emporwinden, und dasselbe so wesentlich doch Musik, Composition im Sinne eines Gemäldes bleibt, nicht freie menschliche Bewegung und Handlung (Drama) wird, so ist doch dieses Ganze stets überaus schön geordnet und aus Einem Guſſe, was Gluck selbst so sicher empfand, daß er andere Operncomponisten „Leimer" nannte. Darum nehmen wir dieses Ganze auch mit einem höheren ästhetischen Wohlbehagen auf und empfinden überall, sogar in der Modulationsordnung und rhythmischen Anlage, die waltende künstlerische Hand. Namentlich die symmetrische Einfügung von Chor und Ballet giebt diesem Ganzen ein eigenartiges musikalisches Gepräge von halb elementarer halb individueller Natur, wie es große Arabesken haben.

Vor allem aber entschädigt uns für solchen Mangel eines völligen Ausbaues der Sache zu einem Drama, in dem die Musik ebenfalls nur Ausdrucksmittel des höheren Gemeinsamen und Ganzen ist, Glucks unvergleichliche poetische Kraft im Einzelnen. Hier ist der Fortschritt über Händel hinaus riesengroß, weil Gluck dem Leben des wirklich Dramatischen fühlbar nahe getreten ist. Die einzelnen Köpfe haben unsagbaren Ausdruck, die Sprache wird frei und groß und erreicht an ergreifender Stellen wie Agamemnons letzter Klage die volle Höhe des Tragischen. Denn Gluck hatte Gefühl für das Tragische wie für das Große überhaupt. Hemmend wirkte hier nur noch die Gewohnheit des Componisten, der nur fertige Formen kannte: die Arienform herrscht bei Gluck im Ensemble wie im Einzelgesange, wol nicht als Production der Virtuosität sondern als Production der Gefühle und der Stimmung, jedoch immer noch, wenn auch noch so charakteristisch, als souveraines musikalisch-poetisches Gebilde, nicht als dramatischer Ausdruck. Es siegt trotz allem, was er sagt und will, doch bei Gluck zuletzt immer der Musiker, der dramatisch angeregte Musiker, nicht der Dichter, der Dramatiker. Daß die Scene selbst und ihr innerer Vorgang sich auch die Form des musikalischen Gebildes zu erzeugen hat, ahnte Gluck nur ausnahmsweise und entfernt, dann freilich mit großem Erfolge für sein Schaffen. Die Aufgabe selbst aber blieb als das Wesentliche einer Zeit überlassen, in der nun die volle Tiefe der Musik auch die volle Tiefe der Dichtung und den Dichter selbst gebar, und dies ist die Geschichte einer ganzen wichtigen Seite der modernen Kunst.

In dem Einzelnen dieses Ausdrucks aber ist sowol bei einer concreten Empfindung wie bei einer vollaustönenden Stimmung Gluck der erste große Meister der wirklichen Scene. Diese Gestalten leben, reden und handeln, und wir begreifen, daß er die Anwesenheit des Componisten bei der Einstudirung seiner Werke so nöthig erachtete wie die der

Sonne in einer Landschaft: seine Musik begehre Begeisterung und müsse mit einem gewissen Anstande d. h. Ausdruck gesungen werden. Wer aber kann diesen entscheidenden Ausdruck besser angeben, als der ihn selbst gefühlt hat? Wir scheiden von Gluck mit einer Schilderung dieses seines Wesens aus den späteren Jahren seines Wirkens. „Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein", erzählt ein Contrabassist der Wiener Bühne. „Dabei ist es ganz originell, wie jede Stelle des Affekts, des wilden, sanften, traurigen sich in allen seinen Mienen und Geberden malt. Er lebt und stirbt mit seinem Helden, wüthet mit dem Achill, weint mit der Iphigenie, und in der Sterbearie der Alceste sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche." Dieser tiefe Seelenausdruck ist aber der Vater der Melodie. Dieser Orpheus hat die Eurydice wahrhaft wiedererweckt, und Rousseau rief mit Recht aus, er finde, daß ihm die Melodie aus allen Poren hervorströme. Was dieser „Ritter Gluck" aber damit seiner Kunst gewonnen hatte, sagt uns ein Wort aus seinen späteren Tagen: Il faut avoir seulement pour but la progression de l'art. Er hat diesen Fortschritt für die dramatische Musik auf alle Zeiten hin begründet.*)

*) Nähere Kenntniß geben über diese Epoche der Musikgeschichte das freilich etwas verschwommene Buch „Gluck und die Oper" von A. B. Marx (Berlin 1863), „Gluck et Piccinni" von M. G. Desnoiresterres (Paris 1872) und „Gluck und Wagner. Ueber die Entwicklung des Musikdramas" von L. Nohl (München 1870).

Dritter Theil.

Die Entstehung der Instrumentalmusik.

I. Die ältere Instrumentalmusik.

1. Orgel, Clavier und Orchesterinstrumente.

Die Instrumentalmusik gipfelt in der Symphonie. An sie und ihren Schöpfer werden wir also diesmal die Darstellung der Gesammtentwicklung der Sache anknüpfen, vorerst aber zur Fundamentirung derselben kurze Nachricht von der Vorgeschichte und der älteren Art dieses Zweiges der Musik geben.

Die älteste Instrumentalmusik waren jedenfalls einerseits die Fanfaren und Märsche zu festlichen Aufzügen, bei denen also besonders die äußerst geübten Trompeter glänzten, andererseits Tänze und Tanzlieder für ein- oder mehrstimmige Instrumente. Von Tänzen giebt es schon im Jahre 1509 eine gedruckte Sammlung und zwar geschrieben für Orgel, Clavier oder Laute: Passamezzo, Paduana, Saltarello, Galliarda, Hupfauf, Hoppeltanz, Bruder Cunrad-Tanzmaß. Ebenso wurden Lieder und Gesänge auf Instrumente übertragen. „Lustig zu singen und auch auf allerlei Instrumente dienlich" heißt eine 1536 zu Nürnberg erschienene Sammlung auserlesener Lieder von Heinrich Finck. Und Gesangstücke auf die Orgel zu übernehmen lag natürlich ebenfalls sehr nahe.

Wir haben nun zunächst die einzelnen Instrumente durchzugehen und zu zeigen, wie sich an ihnen zugleich ein

besonderer musikalischer Styl und eigenartige Formen der Musik entwickelt haben.

Das älteste der wirklichen Kunstinstrumente ist die Orgel. Sie stammte von der Wasserorgel der Alten. Ob aber im Mittelalter auch bei uns in Norden noch das Wasser den Luftdruck zu bewirken diente, ist schon wegen des Gefrierens zweifelhaft. Die Orgel kam im 7. oder 8. Jahrhundert aus der griechischen Kirche in die römische. Im Jahre 756 erhielt Pipin der Kleine von Constantin Copronymos eine solche mit bleiernen Pfeifen. Ebenso kam unter Karl dem Großen eine aus dem Süden, und 812 soll er selbst bereits durch den italienischen Meister Pater Georgius eine für den Dom von Aachen haben bauen lassen, und zwar ohne Wasser. Im Jahre 880 stand dann der Orgelbau bei uns schon in hoher Blüte. Denn Papst Johann VIII. bestellte sich bei dem Bischof von Freising eine Orgel sammt dem Meister. Im 10. Jahrhundert bestehen größere Werke zu Erfurt, Halberstadt, Magdeburg. Im Jahre 960 läßt Bischof Elfeg für Winchester in England eine Orgel mit 26 Bälgen und 400 Pfeifen bauen. Dieselbe hatte jedoch nur zehn Tasten. In Frankreich finden sich allgemein erst im 11. oder 12. Jahrhundert Orgeln.

Die Orgel hatte anfangs nur ein einziges Register, bald kamen aber mehr solcher instrumentalen Klangarten (eigentlich Instrumentnachahmungen) und der Ton gewann als Verschärfung oder Füllung Oktave, Quinte und später auch Terz. Die Tasten waren anfangs fußlang und hatten fußtiefen Fall, sodaß sie mit der Faust oder gar mit dem Ellbogen „geschlagen" werden mußten, daher „Orgelschlagen". Im Jahre 1361 aber soll Nikolaus Faber in Halberstadt schon drei Manuale (Claviaturen) hergestellt haben, und zu Anfang des 16. Jahrhunderts kam auch das Pedal (Fußtastatur) allgemein auf, das wahrscheinlich Bernhard der Deutsche um 1470 nach Italien gebracht hatte. Jetzt umfaßte die Tonreihe schon ganze drei Oktaven und alles ward mit der Zeit

handlicher, bis die Orgel ihre Vollendung im 17. Jahrhundert gewann, nachdem der protestantische Gottesdienst ihr eine ungleich weitere und höhere Aufgabe gesetzt hatte als die alte Kirche.

Die erste Art des selbständigen Orgelspieles war nun dieselbe, wie die Sänger den letzten Vocal des Halleluja, das Neuma oder den Jubilus „mit auf- und niederlaufenden Diminutionibus (Verkleinerungen) oder Coloraturen (Verzierungen) nach ihrem Gefallen zu exorniren (auszuschmücken)" pflegten: sie variirten, diminuirten, colorirten die melodischen Hauptnoten. Dies nannte man „Setzmanieren", allerlei Gattungen laufender, springender Figuren, gebrochener Accorde und dergleichen, im Gegensatz zu den „Spiel- und Singmanieren", welche nicht „gesetzt" wurden sondern der freien Erfindung des Sängers oder Spielers überlassen blieben. Letzteres waren Mordenten, Triller, Bebungen u. s. w., das erstere ward zum Toccaten- oder ganz allgemein symphonischen Styl, dem ersten ausgeprägten Instrumentalstyl, der unabhängig vom Gesange sich bildete. An ihm sehen wir denn auch die ersten selbständigen Meister der Instrumentalmusik erstehen.

Die berühmtesten Orgelspieler waren in alter Zeit jener blinde Florentiner Francesco Landino und hundert Jahre später (um 1470) unser Bernhard der Deutsche in Venedig. Doch ist von beiden nichts Instrumentales erhalten. Sie colorirten und diminuirten eben bloß den Choral. Ebenso steht es mit dem Florentiner Squarcialupo († 1475). Das Land der Orgeln ward aber naturgemäß auch vorerst das Land der Orgelmeister. Conrad Paulmann von Nürnberg, ebenfalls blind und 1473 in München gestorben, ist der Componist der ältesten selbständigen Stücke für Orgel, die wir kennen: es ist die 1452 entstandene Ars organisandi (Orgelkunst), 24 Stücke in fast durchweg zweistimmigem Contrapunkt. Sie haben nichts Gesangmäßiges sondern ganz instrumentales Figurenwerk und sind leicht und flie-

fend geschrieben. Paulmann gilt auch als Erfinder der deutschen Tabulatur (Notenschrift mit Buchstaben), die jedoch länger nur für die Laute bestehen blieb und daher auch schlichtweg Lautentabulatur heißt. Von ihr haben unsere Oktaven die Namen große, kleine und ein-, zwei-, dreigestrichene. Hochberühmt ward dann sein jüngerer Zeitgenosse Paul Hofhaimer aus Steiermark, Hoforganist Maximilians I., geb. um 1450. Er hat viel Schüler gebildet. Doch besitzen wir nichts für Orgel von ihm, da man immer noch auf diesem Instrumente mehr frei phantasirte (improvisirte) als ausarbeitete und aufschrieb. Seine 1539 in Nürnberg erschienenen Harmoniae poeticae (poetische Klänge) auf Oden von Horaz und anderen Dichtern sind vierstimmige Lautenstücke. Die ältesten Orgelstücke, die uns im Druck vorliegen, sind die „Tabulaturen etlicher Lobgesäng und Liedlein auf die Orgeln und Lauten von Arnold Schlicke" (1512 in Mainz gedruckt), also arrangirte Gesangsstücke. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an werden die wirklichen Orgelcompositionen häufiger. Der Niederländer Jacob Buus in Venedig ließ 1547 die ersten Ricercari drucken, ebenso kamen dort 1549 Fantasie e ricercari von Willaert und Ciprian de Rore heraus. In diesen älteren Ricercare (Rechercher) sucht der Organist gleichsam präludirend nach Gedanken, (später wird darunter die Meisterfuge verstanden, in der ausgesuchte Schwierigkeiten herrschen): ein kurzes Thema wird mit einfachen Imitationen (Nachahmungen) wie ein Gedanke ausgeführt, („durchgeführt"). Jedoch ist hier noch keine bestimmte Form festgestellt. Ja man legte selbst solchen Orgelstückchen wieder Text unter (da cantare e suonare d'Organo ed altri stromenti. Noch tief bis ins 16. Jahrhundert stehen denn auch in den sogenannten Tabulaturbüchern für Orgel, Clavier oder Laute Motetten, contrapunktirte Lieder und Tänze, jedoch ist die Melodie durch die Verbrämungen und Verkleinerungen ganz unkenntlich gemacht. Doch siegt allmählich

jener Toccatenstyl. Toccata kommt von toccare (toucher tasten, greifen) und ist der allgemeine Name für kleine einleitende Stückchen oder Zwischenspiele „mit viel laufenden Noten, wie sie ein Organist oder Clavierist, wenn er erstlich uff die Orgel greifet, ehe er ein Motet oder Fugen anfängt, aus seinem Kopfe vorher fantasirt mit schlichten einzelnen Griffen und Coloraturen" (Prätorius).

Dieser Toccatenstyl bildete sich nun zunächst in Italien zu einer Kunstgattung aus, die noch in S. Bach die höchsten Meisterleistungen gewinnen sollte. Denn Italien hatte ja zu jener Zeit noch die größten Meister der Composition. Die beiden Gabrieli, dann Claudio Merulo, die großen Orgelmeister von Venedig, sind hier zu nennen. Die den Tasteninstrumenten natureigene Form der Toccate zeigt bestimmteres Gesicht: nicht die Melodie sondern das Figuren- und Passagenwerk herrscht vor, zwar zur Abwechslung auch nicht ohne gesanghafte Stellen, aber alles muß schnell bewegtes Leben athmen und kräftige Accordschläge haben, sodaß die Eigenthümlichkeiten des Instrumentes, volle Harmonie und freie Beweglichkeit zugleich hervortreten. Eine innere Verbindung erzeugt hier das Laufen des gleichen Motivs durch die verschiedenen Stimmen. Doch muß alles mehr wie augenblickliche Inspiration erscheinen. Wie denn auch die Namen Präludium, Präambulum, Capriccio, Fantasie, Intonazione diesem mehr frei bewegten Wesen entsprechen. Bei den Contrapunkti dagegen waltete ein Cantus firmus. Ebenso haben die beiden Gabrieli aber auch Sonaten (oder Sinfonien) und Canzonen für Orgel oder andere Instrumente. Diese ältere Sonata oder Sinfonia da chiesa war jedoch ebenfalls nur ein ernst und prächtig d. h. vollgriffig gesetzter freierer contrapunktischer Satz, während die Canzone mehr lebhaft und fröhlich und zugleich gesangmäßiger war.

Der „Vater des wahren Orgelspiels" aber war jener Frescobaldi in Rom, dessen Werke uns sämmtlich auf-

bewahrt sind. Er hat neben den anderen Formen vor allem die **Fuge** ausgebildet. Doch zeigt er sich außerordentlich erfindungsreich in allerhand Compositionen und beherrscht in freiester Weise das gesammte Material seiner Kunst. Er bildete denn auch sehr viel Schüler, unter denen unser **Froberger** der berühmteste war. Ihm folgte also in Rom noch Bernardo **Pasquini** († 1710), dann aber ging die Organistenkunst dauernd an den Norden über. Schon Frescobaldi war in den Niederlanden gewesen, wo der um 1540 geborene J. P. Sweelinck wirkte, und dieser „Organistenmacher" half dann, wie wir schon hörten, vor allem Deutschland seine berühmten Organisten geben.

Neben der Orgel hatten sich besonders selbständig und bedeutsam zunächst die jetzt verschollene **Laute** und dann das heute allherrschende Clavier ausgebildet.

Die **Laute** (vom arabischen al out, Schale), ein runder Hohlkörper mit langem Halse, auf den die Saiten mitgespannt waren, ist ursprünglich verbreiteter gewesen als das Clavier, namentlich zur Begleitung des Gesanges, aber auch als Solo- und Chorinstrument. Schon 1523 ließ Hans Judenkunig in Wien eine Lautenschule drucken und 1558 erschien in Heidelberg ein Lautenbuch mit zahlreichen Motetten und deutschen Liedern. Sie hatte ursprünglich 4, dann 6 Saiten (Prummer), später sogar 14, dazu noch 10 an einem besonderen Kragen. Um 1600 gab es schon 7 Arten, darunter die Chor- oder Altlaute als die gewöhnliche. Die **Theorbe** hatte einen sehr langen Hals und doppelten Mittelkasten, war daher wegen des starken Tons gut zum Generalbaßspielen. Die romanische Laute (Chitarona) war gar über 6 Fuß lang und wegen der Weitgriffigkeit weniger zum Virtuosenspiel als zur Concertbegleitung geeignet. Die Pandora (Pandur) war eine verwandte Gattung und wegen Beliebtheit derselben bildete S. Bach sie gar zum Lautenclavier um. Aehnlich ist die heutige Cyther.

Wir kommen jetzt zum Clavier.

Bei den Alten war zur Bestimmung der Töne ein mit einer Saite überspannter Kasten genannt Monochord (Einsaiter) üblich gewesen, dessen Saite durch aufgesetzte Stege getheilt wurde und so den gewollten Ton angab. Statt dieser Stege machte man später Tasten (Claves), die mit der Hand geschlagen einen Metallstift (Tangente) gegen die zugleich vermehrten Saiten drückten, und nannte den viereckigen Kasten mit Messingsaiten Clavichord. Dasselbe war schon im 13. Jahrhundert im Gebrauch und nach Prätorius „das Fundament aller clavirten Instrumente, darauf auch die Orgelschüler zum Anfang unterrichtet werden, vornehmlich darum weil es nicht so große Mühe macht mit Befederen und vielem Zurechtstimmen". Denn man hatte schon im 16. Jahrhundert auch ein Clavicymbel (Cembalo, Clavecin), auf dem die Saiten mit Zungen von Rabenkielen gerissen wurden und wovon Abarten das noch von Mozart gebrauchte Spinett und das besonders in England üblich gewesene Virginal sind, das wol den Namen von virgo, die Jungfrau hat, weil die jungen Mädchen es sehr liebten. Um 1690 aber ward in Deutschland von Pantaleon Hebenstreit das Pantalon erfunden, welches wie das aus dem alten Psalter erstandene und noch heute in Ungarn übliche Cymbal (Hackbrett) mit Hämmern geschlagen wurde, aber nicht aus freier Hand sondern ebenfalls durch Tasten. Und weil man hier den Stärkegrad der Töne mehr in der Hand hatte, nannte man es in seiner Verbesserung Forte-piano. Der Erfinder dieses allherrschenden Instrumentes ist der Italiener Christofali (um 1710). Doch haben auch ein Franzose Marius und der Deutsche Schröder solche Hammerclaviere hergestellt, und der Thüringer Silbermann, der auch noch heute berühmte Orgeln wie zu Dresden in der Frauenkirche baute, vervollkommnete dieselben um 1730 sehr wesentlich. Sein Schüler war J. A. Stein in Augsburg, dessen Forte-pianos und

Flügel, wie sie hießen, weil die Baßsaiten wegen des Klanges länger sein mußten als die des Diskants und daher ein Dreieck nöthig machten, mit dem Ende dieses Jahrhunderts alle übrigen Insrumenta pennata (Federinstrumente) verdrängten. Sein Schüler war wieder J. A. Streicher in Wien, dessen Clavierbau vor allem Beethoven verbessern half. In England kam um die gleiche Zeit eine besondere (englische) Mechanik auf, und den Parisern Erard und Pleyel half in diesem Jahrhundert Liszt die Flügel auf ihre jetzige Höhe bringen.

Schon um 1500 hatte dieses Instrument eine Tonausdehnung vom großen F bis zum zweigestrichenen g und zwar chromatisch d. h. in Halbtönen, um 1600 ging es schon vom C bis zum dreigestrichenen f, erreichte aber seine heutige Ausdehnung und Klangfülle erst in diesem Jahrhundert. Der Fingerschlag blieb lange sehr ungeschickt, der Daumen ward anfangs gar nicht benutzt. Der Pariser Couperin führte auch ihn ein (L'art de toucher le clavecin, 1716) und S. Bach gab allen Fingern gleichmäßiges Recht. Sein Sohn Philipp Emanuel Bach entwickelte darnach das erste System der Sache (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753).

Die Formen der Claviermusik nun waren die gleichen theils wie die der Orgel theils wie die der weltlichen Instrumentalmusik. Wir geben also zunächst Nachricht von den verschiedenen Einzelinstrumenten und fassen die Entstehung weiterer freien Musikformen nachher zusammen.

Die meisten unserer heutigen Instrumente waren ebenfalls bereits im 16. und sogar 15. Jahrhundert vorhanden. Doch pflegte man sie mehr in Gattungen zusammenzufassen (Stimmwerk, Accord), als mit einander zu mischen (Orchester). Die Hauptsache sind uns heute diejenigen Saiteninstrumente, die mit dem Bogen gestrichen werden und dadurch dem fein abschattirten Wesen der menschlichen Stimme am nächsten kommen, die Violinen (Geigen).

Ihrer gab es schon früh viel Arten: sechs Viole di Gamba (Kniegeige, eine Art Violoncell), sieben Viole di braccio (Arm), daher unsere Bratsche, deren vollständige Gestalt und Klangart erst im letzten Jahrzehnt als Viola alta (Altgeige) von H. Ritter in Würzburg hergestellt ist. Die Discantviola hieß auch nach dem orientalischen Rebek, aus dem die Geige mitentstanden ist, rebecchino, gewöhnlich aber Violine und nach ihrer Aehnlichkeit mit dem Schenkel (gigue) bei den Musikanten Geige, welcher Name erst nach 1200 an Stelle der Fidel trat, die noch Held Volker im Nibelungenliede streicht. S. Bach erfand eine Viola pomposa mit tieferer Tonlage. Die Viola d'amore hatte Silberklang auf vielen Saiten. Die Viola di Bordone (tiefe Glocke) hieß auch Baryton und hatte 5—7 Darm- und 24 Metallsaiten; für sie hat noch Haydn über 170 Stücke geschrieben. Aus alten Gedichten und Erzählungen ist das Trumbscheit bekannt, eine 7 Fuß lange schmale dreiseitige Lade mit einer starken Darmsaite, die gegen den Resonanzboden schlagend trompetenartige Töne erzeugte.

Zuletzt reduzirte sich die Besaitung der ganzen Gattung der Streichinstrumente auf vier, je eine Quinte auseinanderliegende Saiten und sie selbst auf vier verschiedene Arten: die Violine, die Bratsche, das Violoncell und den Contrabaß. Ihre Vollendung schufen die Italiener. Die berühmtesten Violinen sind die Amati oder Cremoneser, deren verschiedene Erbauer von 1600—1690 in Cremona wirkten, die Guarneri (1650—90), die Stradivari (um 1700) und die Stainer, deren Erbauer 1672 zu Absam in Tyrol starb. Der Contrabaß war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Paris noch eine solche Merkwürdigkeit, daß sein Erscheinen im Concert besonders angezeigt ward. Der erste große Contrabassist war der Italiener Dragonetti in London: für ihn und seine Collegen hat Beethoven die gewaltigen Recitative in der Neunten Symphonie geschrieben. Den ersten größeren Geigenchor, die Vingt-

quatre violons du Roi finden wir schon im 17. Jahrhundert in Paris, wo überhaupt das erste namhafte Orchester ausgebildet ward. Die Bildung einer instrumentalen Truppe war allerdings für künstlerische Zwecke zuerst in Italien und zwar bei der Oper geschehen. Sie hatte von der Stelle, an der sie vor der Bühne saß, den Namen der griechischen Bezeichnung des Ortes erhalten, wo der Chor wirkte: in der Oper, namentlich bei Wagner, ist dieses Orchester dem antiken Chore denn auch wieder insofern gleich geworden, als er das innere Wissen von dem Zusammenhang der Handlung, das Gewissen der Handelnden vertritt. Die Zusammenstellung verschiedener Instrumente anstatt der alten „Stimmwerke" nannte man Concerto (Wettstreit) und Concerto grosso (vollklingendes Ensemble), wenn es eben eine größere Zahl war. Letzteres spielte im 17. Jahrhundert seine Rolle. Ebenso wurden einzelne Instrumente zum Clavier hinzugezogen und daraus entstanden später Duo, Trio u. s. w. Das reine Streichquartett (zwei Violinen, Bratsche und Cello) dagegen stellte nach seiner besonderen Art erst J. Haydn fest, ebenso das durchgebildete Orchester. Davon werden wir später reden und geben jetzt noch einige Nachricht von den Blasinstrumenten.

Die alte Sackpfeife war stets in Uebung geblieben, jedoch nicht zum Kunstgebrauch zu verwenden. Von den Flöten war die Blockflöte mit Schnabel üblich, unsere Querflöte kam später und hieß ursprünglich Schweizerpfeife, weil sie bei den Schweizersoldaten in Gebrauch war. Sie kam erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. Sehr beliebt war lange Zeit der Zink (cornetto), ein siebenlochiges Holzrohr mit Leder bezogen. Er stammte aus ältesten Zeiten und diente bis ins 18. Jahrhundert den Stadtpfeifern zum Abblasen der Choralmelodie von den Thürmen. Jetzt ist er ganz verschwunden. Eine große Blasinstrumentenfamilie waren die Pommer (Bombardo), eine gebohrte gerade Röhre mit sechs Löchern, die durch die Art

des Anblasens einen schnurrenden (bombare) Ton gab. Uebrig geblieben sind uns davon die Oboe (von Hautbois, eine hölzerne Schalmei), welche Diskantstimme hat, und das Fagott, das Baßlage hat. Weil eben hier die Röhre sehr lang sein mußte, legte man sie um und daher bekam sie den Namen Fagotto, Bündel. Doch hieß es auch wegen des angenehmen Tones (dolce suono) Dolciano. Um 1600 stellte man auch ein Contrafagott mit 16 füßigem C her, das Beethoven in der Kerkerscene des Fidelio so eindrucksvoll anwendet. Die messingenen Posaunen (Trombone) hatten schon vor 1600 ihre heutige Gestalt und Vollkommenheit, sie konnten durch ihre Züge schon damals eine reine Tonleiter blasen und waren daher vortrefflich neben dem Gesange zu verwenden. Die tiefste Posaune (Tuba) ist 1615 von Hans Schreiber erfunden worden. Auch die Trompete, eine Abart der Posaune ist alt, sie war aber früher länger. In hoher Lage hieß sie Clarino und davon ist der Name der Clarinette abgeleitet. Doch ist dieselbe ein Holzinstrument und anstatt wie die Trompete von schmetterndem, vielmehr von schönst singendem Tone, weßhalb von Gluck bis zu Wagner die innigsten Melodien ihr anvertraut sind. Sie hat die Gestalt der Oboe, ist auch eine gerade Röhre mit Schallbecher am Ende, aber fast doppelt so groß. Erfunden ist sie um 1700 in Nürnberg, kam aber erst fünfzig Jahre später ins Orchester. Ihre tiefsten Töne sind kalt und starr, sodaß sie besonders gut das Unheimliche ausdrücken. Ganz solchen finsteren gedrückten Ton aber hat ihre um 1770 erfundene Abart, das Bassethorn, das eine Quinte tiefer steht und viel größer ist. Es ist erst in diesem Jahrhundert ins Orchester gekommen und besonders von R. Wagner ergreifend verwendet worden. Das Horn war ursprünglich eine gewundene Jagdtrompete und nur in Wald und Feld zu gebrauchen, kam aber bald auch in die Militärmusik und in die Oper. Durch Hilfe der Krummbogen wurde dann im vorigen Jahrhundert der Ton-

reichthum des Naturhorns erweitert und in diesem Jahrhundert das Ventilhorn hergestellt, das alle Töne der Tonleiter rein giebt. Die Ophicleïde und das Bombardon endlich sind tiefe und elementarmächtig klingende Messingblasinstrumente, die erst in unserer Zeit erfunden sind, um jenem Orchesterkörper die volle Grundlage zu geben. Ebenso die letzte Macht der Daseinsgewalt lassen die Panken und Becken (Cymbeln) erklingen, und die große Trommel erscheint in der Kunstmusik, wenn wie im Finale der Neunten Symphonie Beethovens auch alle und jede Lebensbewegung in froher festlicher Thätigkeit hervortreten soll. So sind im Orchester die sämmtlichen verschiedenen Abzweigungen menschlicher Art und Thätigkeit vereinigt, von der Schalmei des Hirten und dem Horn des Jägers, der Trompete des Kriegers bis zum Gesang der Geige, Oboe, Clarinette.

Die Intermedien von 1565 hatten noch folgendes Orchester oder vielmehr Instrumentenensemble: 2 Flügel, — das Clavier war noch bis in dieses Jahrhundert hinein das Instrument, von dem aus dirigirt wurde, — 4 Violinen, 1 kleine Laute, 1 kleinen Zink, 4 Posaunen, 2 Schnabelflöten, 4 Querflöten, 1 große Laute, 1 Baßviole, 1 Sopranviole, 4 Lauten, 1 Lirone (Bogeninstrument mit 7 Saiten), 1 Altflöte, 1 Tenorflöte, 1 Baßposaune, 5 Hörner, 1 Kleinhorn, 2 Trompeten, 1 Zink, 1 Dolciano, 1 Lira (Tenorviole), 1 Rebecchino, 2 Pauken. Im Gegensatz zu solchem mehr zufälligen Nebeneinander ist in unserer Zeit das Orchester organisch gegliedert und sogar in verschiedene einander ebenso ergänzende wie gegenüberstehende Partien (Streichinstrumente, Holzinstrumente, Blechinstrumente) getheilt und so ein künstlerisches Wirkungs- und Darstellungsmittel gewonnen worden, das der Instrumentalmusik eine neue Bahn geistiger Lebensschilderung eröffnete.

Wir gelangen jetzt zu den Formen, die sich aus dem Spiel dieser einzelnen Instrumente wie ihres mehr oder minder zahlreichen Ensembles entwickelt haben.

2. Die älteren Instrumentalformen.

Schon im 16. Jahrhundert gebrauchte man selbst in den Kirchen zum Gesang oder auch selbständigen Spiele außer der Orgel Instrumente, jedoch nur Zinken und Posaunen. Wie denn an hohen Festtagen der Zug der Priester in der Peterskirche in Rom mit einem Marsch auf silbernen Posaunen empfangen wird. Die Geigen, als weltlich, kamen erst mit dem Sologesang in die Kirche, ebenso die Lauten. Diese letzteren ordnete man dann zu einem kräftigen Ensemble, „welcher Chor wegen Anrührung der vielen Saiten gar schönen Effekt und herrliche liebliche Resonanz von sich giebt, sodaß es in der Kirche wegen des Lauts der vielen Saiten fast geknittert hat." So sagt M. Prätorius, der 1619 in seinem Syntagma musicum (Musikalischen Sammelwerk) eine Darstellung des Gebrauchs aller damaligen Instrumente nebst Abbildung nach den besten italienischen Meistern gegeben hat. Die letzteren wußten also auch das Gesangliche und Instrumentale gut auseinanderzuhalten und wie J. Gabrieli und Monteverde das Letztere zur Hebung des Ersteren zu verwenden. Dabei wurden die Stimmen nicht mehr bloß einfach verdoppelt, sondern sie wurden „obligat" d. h. durch freien Contrapunkt eine so an die andere gebunden, daß sie sich gegenseitig hoben und färbten. Bei der Instrumentalmusik allein jedoch herrschte zuerst noch klangreiche Vielstimmigkeit bis zu 24 Stimmen in verschiedenen Chören ohne viel contrapunktische Verbindung vor, und dieses Nachahmen der Chöre auf den verschiedenen Orgelchören der Markuskirche in Venedig brachte das „Dialogisiren" (Zwiesprechen) und dann das bis ins 18. Jahrhundert sosehr beliebte „Echo".

Jemehr nun die einzelnen Instrumente sich durchbildeten, wurden ihrer weniger und entwickelte sich auch ein bestimmterer Styl für sie. Die Virtuosität breitete sich im 17. und 18. Jahrhundert auch auf den Instrumenten stets mehr

aus. Zunächst auf der Orgel, die mit Scheidt, Froberger, Pachelbel, Buxtehude und Reinken einen völlig durchgebildeten eigenen Styl bekam und in der deutschen Organistenschule für immer die eigentliche strenge Schulung, den Contrapunkt und damit die Grundlage alles technisch-musikalischen Könnens an sich bannte. Dies übertrug sich dann auch in fast allen Formen auf das Clavier. Während aber diese Formen wesentlich ein Hervorspinnen aus einem Faden, also streng musikalisch technischer d. h. contrapunktischer Natur waren, trat jetzt durch die Aufnahme des Liedes und vor allem des Tanzes ein anderes Element, die eurhythmische Gliederung, hervor, die durch gleichmäßige Wiederholung gewisser Glieder sozusagen einen räumlichen Bau vor unserem inneren Auge aufrichtet, dessen Hauptreiz eben in dieser Gliederung liegt. Aus beiden Elementen, dem freiwallenden Fluß rein musikalischer Entwicklung und der Nach- und Ausbildung rhythmischer Tanzformen entfaltete sich dann später die entscheidende instrumentale Form der Symphonie oder eigentlich Sonate, und hier hat namentlich auch das Geigenspiel mitgeholfen.

Die eigentliche Heimat des Violinspiels ist Italien. Hier herrschte ein großer und voller Ton, durch dicke Saiten und großen Bogen hervorgebracht, während die Franzosen, wenn auch eleganter und sogar durchgehends gewandter stets wie beim Singen einen kleinen und spitzen Ton behielten. Das Violinspiel war aber dort auch so verbreitet, daß man in Rom zehnmal eher ein Orchester zusammenbrachte, als in dem weit größeren Paris, wo man überhaupt lange Zeit noch recht unmusikalisch blieb und sogar duldete, daß der Tact mit einem großen schweren Stocke im eigentlichen Sinne geschlagen wurde. Der Vater des höheren Violinspiels und damit des instrumentalen Kammerstyls ist Archangelo Corelli, 1653—1713, gebildet in Rom, wo Carissimi und B. Pasquini eine große Zeit für den freieren Styl herangebildet hatten. Er besuchte auch das übrige Italien und so-

gar Paris und Deutschland, war jedoch von 1686 an dauernd in Rom, wo er Orchesterleiter am Theater war. Er hatte einen gleichmäßigen edlen Ton, der wie eine Trompete im pianissimo geklungen haben soll. Er war freilich durchaus kein Tausendkünstler und rief, als er den tüchtigen deutschen Componisten und Violinspieler Strungk hörte, erstaunt und neidlos aus, wenn er selbst ein Erzengel (Archangelo) sei, so sei dieser ein Erzteufel. Ja als Händel in Rom eines seiner Werke aufführte, das eine sogenannte französische Ouverture hatte, konnte er nicht einmal gut mit seiner Partie fertig werden und entgegnete dem darob ergrimmenden Meister: „Aber, mein lieber Sachse, diese eure Musik ist nach dem französischen Styl eingerichtet, darauf ich mich nicht verstehe". Dennoch hieß er il virtuosissimo di violino e vero Orfeo de' nostri tempi. Er schrieb Sonaten für Violine allein und nannte sie, da sie für die feine Gesellschaft waren, Suonate da Camera, Kammersonaten. Ebenso aber schrieb er Balleti da Camera, Folgen von Tänzen, aber nicht zum Tanzen sondern zum Spielen, und Concerti grossi. Alle diese Stücke sind noch klein, aber edel geformt, und zwar durchaus in dem melodischen oder vielmehr monodischen Style, den die Oper begründet hatte. Sie wurden jedoch Vorbild für die gesammte weltliche Instrumentalmusik. Sein bedeutendster Schüler war Geminiani, geb. um 1680 in Lucca. Dieser war schon ganz moderner Virtuose und daher hauptsächlich erfinderisch in Figuren, Passagen, Coloraturen. Ein weiterer Italiener, der für sein Instrument und die Kunstformen von Bedeutung ward, ist Vivaldi († 1743). Er schuf in seinen Violinconcerten die dreisätzige Concertform. Giuseppe Tartini aus Istrien (geb. 1692) dagegen ist der erste volle Beherrscher seines Instrumentes. Er hatte einen kraftvollen Ton und für ihn gab es keine Schwierigkeiten mehr, er trillerte mit allen Fingern gleich gut, hatte aber einen besonders schwierigen Triller, den man später le

trille du diable nannte, um dessentwillen eine seiner Sonaten die Teufelssonate heißt. Dabei war er aber tiefer in der Harmonie bewandert und hat interessantere Modulation, ist auch als Theoretiker von Bedeutung. So vermochte die Musikschule, die er in Padua begründete, von großem Erfolge zu werden und man nannte ihn den „Lehrer der Nationen." Sein Schüler war Nardini und aus seiner Schule stammte auch Pugnani, von dem ebenfalls noch manche Violinstücke leben. Als der allseitigste Violinvirtuose bis auf Paganini aber galt Antonio Lolli aus Bergamo (1740—1802).

Die Hauptsache für die Entwicklung der instrumentalen Kunst ward jedoch fortan das Clavier.

Auch die Engländer und Franzosen hatten schon früh neben der Orgel das Clavierspiel gepflegt. Allein das Virginalbuch der Königin Elisabeth, das uns erhalten ist, zeigt selbst da, wo die Stücke von Tallis und Bird herrühren, eine erschreckend langweilige Gelahrtheit, und auch Purcell ist in diesem Style monoton. Die Franzosen dagegen neigten zunächst zu einer minutiösen Ausschmückung der kleinen Musikstückchen, die sie für Clavier schufen und entweder den Tänzen nachbildeten oder frei erfanden. Doch brachte die Familie Couperin unter Ludwig XIV. vor allem auch feine rhythmische Gliederung und lebhaft redende Sprache in die Musik. François le grand, wie der Eine hieß, war zugleich ein tüchtiger Harmonist, ebenso der Organist Marchand (geb. 1669), der jedoch dem Kampf mit S. Bach in Dresden auswich, und der berühmte Operncomponist Ph. Rameau. Und weil in Paris der Tanz auf der Bühne die größte Rolle spielte und in demselben sich also gewissermaßen stets bestimmte Gestalten und Charaktere darstellten, so benannten einzelne dieser Componisten sogar ihre Tanzstückchen mit solchen Namen z. B. die Majestätische, die Spröde, die Finstere oder Mamon, Mimi.

Der besondere Typus dieser Epoche der Instrumental-

musik nun ist die Suite, und wie später in der neueren Symphonie und Sonate haben hier die Deutschen das Entscheidende und Größte geleistet. Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts waren ja Tanzsammlungen herausgegeben und Frescobaldi ließ 1615 und 1637 Toccaten für Clavier und Orgel drucken, die er als eine Partie (Partita) verschiedener Arien und Tänze wie Chaconen, Passacaglio bezeichnet. Der 30jährige Krieg, der soviel fremde Nationen auf deutschen Boden führte, ließ dann auch besonders hier solche Sammlungen zu einer geschlossenen Form gelangen, die zunächst in der gleichen Tonart und dann in der bestimmten Reihenfolge der Tänze hervortrat. Diese letztere gab nach dem damals üblichen Französischen auch der Form selbst den dauernden Namen Suite, während die Partita zugleich andere Stücke als Tänze zu enthalten pflegte. Den Vortritt hatte in der Suite die ernste Allemande, die sogar oft durch eine Ouverture eingeleitet wurde. Ihr folgten andere fremde Tänze in einer ziemlich bestimmten Reihenfolge. Hier war das lebendig Charakteristische und individuell Ausgeprägte das Entscheidende, und wenn auch im Vergleich zu dem frei Aufbauenden der rein künstlerischen Musikformen der Charakter und das Taktmaß des Tanzes der Phantasie des Componisten eine gewisse Beengung schufen, so war andrerseits das unmittelbar Lebendige des der unwillkürlichen Bewegung des Volkes entnommenen Tanzes wieder ein neuer Anreiz für dieselbe, der den kleinen Musikbildchen da selbst einen nirgend anderswo gefundenen Reiz verlieh. Besonders pflegten diese Seite der Sache die Franzosen, mußten aber bald doch auch hier den kräftigeren Deutschen das Feld räumen.

Der nun alle diese bisher gepflegten Formen, von denen eine genügende Anschauung die bei Rieter-Biedermann erschienene „Sammlung Classischer Claviercompositionen aus älterer Zeit" giebt, mit mächtiger Faust zusammenfaßte und jede einzelne derselben auf jedem Gebiet der Instrumental-

musik zu ihrer Vollendung ausbildete, war wieder Sebastian Bach. Freilich die Herrschaft hat hier noch unbedingt der polyphone Styl und nur hier und da schaut aus dem contrapunktischen Gewinde auch ein Gesicht hervor, dann allerdings unsäglich weh- und wonnevoll an Menschenglück und Menschenleid gemahnend. Aber eine Welt von Formen vom kleinsten architektonischen Gebilde bis zum erhabensten Monumentalbau liegt hier vor, eine Urschaffenswelt, an die für alle Zeiten jeder producirende Künstler, „er sei auch wer er sei", gebunden ist, aber gebunden wie der Mensch an die Natur, aus deren Brüsten er stets neue und zwar urgesunde Nahrung saugt. Am gewaltigsten erscheint dies natürlich bei seinen Schöpfungen für die Orgel, als welche selbst diesen urweltlichen Charakter hat und mit ihren Manualen und Pedalen über ein ungemessenes Tonmaterial verfügt, ungemessen gegen jedes andere Instrument im Umfang wie in der Mannichfaltigkeit der Farbentöne: erst das Orchester konnte dieses Reich des Kronos stürzen und an seine Stelle den lockenschüttelnden Zeus setzen, der uns naturmenschlich soviel näher steht. Die größte Rolle spielen hier ebenfalls die zahllosen Choralgebilde vom einfachen Vorspiel bis zur strengen Fuge, in der das Thema in jeder Stimme, mögen es sechs oder mehr sein, in der Entfernung einer Quinte oder Quarte genau wiederholt wird, während die übrigen Stimmen in entsprechenden Tongängen ruhig ihren Weg fortsetzen. Aber auch der frei erfundenen Gebilde sind hier bei Bach zahllose: besonders mächtig und geistvoll ist ein Passacaglio in Cmoll, eine Tanzmelodie von 8 Takten, die stets unverändert festgehalten, in der verschiedensten Lage durch jede der Stimmen geht und von den übrigen als ein schmückendes Gefolge begleitet wird, zuletzt aber noch das Thema zu einer Fuge abgiebt.

Von den Claviersachen nennen wir das „Capriccio über die Abreise eines Freundes", nämlich seines jüngeren Bruders, eine scherzhafte Programm-Musik aus der Jugendzeit,

die 12 kleinen Präludien, die sechs kleinen Suiten, genannt die französischen, und die 15 Inventionen und Sinfonien, sodann die „Clavierübung", deren einzelne Theile von 1726—42 entstanden und aus 6 Partiten (Suiten), genannt die englischen, aus dem italienischen Concert, einer französischen Ouverture, 4 Duetten und einer „Arie" mit 30 Veränderungen, den sogenannten Goldbergschen Variationen bestehen, welche für den Grafen Kaiserling und seinen Clavierspieler Goldberg geschrieben wurden. Eine besondere Fundgrube aller möglichen feinen und großartigen Gebilde sind dann noch die beiden Theile des Wohltemperirten Claviers, das Musikalische Opfer und zuletzt die Kunst der Fuge, über der der Meister starb. Derselben ist eine ebenfalls unvollendete Meisterfuge (Ricercata) über das Thema B A C H angehängt. Man findet alle diese Werke in der Edition Peters.

Auch Sonaten hat Bach für die verschiedensten Instrumente geschrieben, die großartigsten für den so engen Bereich der Violine: besonders eine Ciaccone daraus ist berühmt, ebenfalls eine kurze Tanzmelodie, die stets ganz gleichmäßig wiederkehrt und zwar als basso ostinato (hartnäckig gleicher Baß). Bachs Sonaten haben die dreisätzige Form und nähern sich dadurch dem psychologischen Charakter dieses speciell modernen Gebildes, das das entscheidende Wesen unserer Instrumentalmusik darstellt. Jedoch von dem Charakter dieser modernen Sprache ist bei Bach noch nicht die Rede. Ebenso hat er aber oft die Zweitheiligkeit des Satzes, die ebenfalls für die Sonatenform entscheidend und ohne Zweifel dem Tanze entlehnt ist, dem solche eurhythmische Gegenüberstellungen von Natur eigen sind.

Diese moderne persönliche Sprache, die also die Instrumentalmusik vor allem der Oper entnommen hatte, errang nun immermehr die Herrschaft. Freilich Händel, der auch viel Instrumentales geschaffen hat, ist hier nicht so sehr zu nennen wie in der dramatischen Musik: sein Gebilde hängt durchweg ebenfalls noch an der Steinwand der Contrapunktik.

Der entscheidende Name ist hier vielmehr der Claviermeister Domenico Scarlatti (1683—1757), der Sohn des großen Operncomponisten und Schüler der römischen Schule, in der die freiere Gesangs- und Instrumentalmusik weiter entwickelt worden war. Er traf 1709 mit Händel in Venedig zusammen und begleitete ihn, begeistert und belehrt von seinem Können nach Rom, fand ihn auch 1719 in London wieder, wo er eine Oper zu schreiben hatte. Er übertrug den redenden Styl der dramatischen Musik auf die Claviercomposition und zwar in einsätzigen Stücken, die er „Sonaten" benannte und deren er mehrere hundert geschrieben hat. Claviersonaten hatte man allerdings schon lange, der Vorgänger Bachs, der Thomascantor Johann Kuhnau hatte schon 1695 die Instrumentalsonate auf das Clavier übertragen und 1700 sogar eine „Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien in 6 Sonaten" geschrieben. Jedoch von entscheidender Einwirkung waren sie nicht gewesen, da sie mehr äußerliches Figurenspiel als geistigen Gehalt und individuellen Charakter hatten. Diese natürlichere Lebensbewegung aber zeigen Scarlattis einsätzige Sonaten sogleich: sie sind frei von der contrapunktischen Schreibart, sie haben durchweg homophonen Styl, sie sprechen in persönlicher Rede und zeigen auch schon die Keime der modernen Sonatenform in der Zweitheiligkeit des Satzes wie in der so entscheidenden Gegenüberstellung zweier Hauptmelodien. In Hinsicht der Befreiung dieses Styls vom Archaistischen ist hier noch G. Muffat zu nennen, der als Deutscher zugleich noch die reichere harmonische Fülle und Kraft zeigt: er hat schon 1727 Stücke von innigster Beseelung herausgegeben. Claviersonaten von zwei Tonstücken brachten ferner der Operncomponist Durante (1693—1753) und P. D. Paradies (1746), und was lag überhaupt näher als die Mehrsätzigkeit der alten Sonate, der Suite, des Concerts dauernd auf die Claviersonate zu übertragen?

Der dies nun in der Art that, daß die Sonate als ein

Gebilde erschien, in dem sich im Einzelnen wie im Ganzen der individuelle Geist und das unwillkürliche persönliche Empfinden darstellte, sodaß in der freien Rede der Poesie sich auch in Tönen fühlbarer ein geistiger Sinn aussprach, war Bach's Sohn Philipp Emanuel Bach (geb. 1714). Er bereitete dadurch der Instrumentalmusik einen neuen Boden und eine unberechenbare, noch heute nicht zu überschauende Zukunft. Er selbst war aber auch durch den Gang seines Lebens in glücklicher Weise ebenso auf das allgemeine geistige Leben gelenkt worden, wie er von seinem Vater her die beste technische Schulung für Musik mitbekommen hatte. Er hatte ursprünglich Jurist werden sollen, ging aber schon auf der Universität Frankfurt a. O. zur Musik über, ward dann Clavierspieler beim alten Fritz, dessen Flötenspiel er zu begleiten hatte, und siedelte später nach Hamburg über, wo er Klopstocks Freund wurde. Hier starb er 1788. Sein Leben fiel in die Epoche des tieferen Erwachens des deutschen Geistes zu sich selbst und er selbst nahm daran lebendigsten Antheil. Er strebte also dies auch auf seine Kunst zu übertragen und ward so der Vater der Claviersonate, deren höchste Entfaltung die Orchestersymphonie darstellt. In ihr gipfelt also überhaupt die moderne Instrumentalmusik, die ein Zweig unseres geistigen Lebens ist, welcher der classischen Dichtung ebenso eigenartig wie ebenbürtig zur Seite steht.

II. Die Entstehung der Symphonie.

1750—1780.

1. Der Name Symphonie.

Was ist's, was da vorgeht, wenn wir so ein wohlbesetztes Orchester eine Symphonie spielen hören? Es erfaßt unseren Geist mit ungeahnter Macht, hält ihn mit einer Sicherheit, gegen die wir keinen Widerstand haben,

in Händen und führt und bewegt ihn, sowie es will. Ist die ewige Natur selbst redend geworden? Oeffnen „ihrer Brust geheime Wunder“ sich? Sie, die einer Sphinx gleich ewig stumm da ruht und uns in ihrem bloßen Anblicke die tiefsten Räthselfragen des Lebens vorlegt, löst plötzlich selbst diese Räthsel und zwar in einer Sprache, welche nichts mit dem Wort noch irgend einem Begriff zu thun hat und doch so deutlich redet, daß ein Nichtverstehen unmöglich ist. Was dem äußeren Auge da so verwunderlich erscheint, die hölzern steifen oder phantastisch gewundenen Instrumente und die unberechenbaren Bewegungen der Spieler, es giebt durch das Ohr dem inneren Blick ein Bild, unvergleichlich lebensvoll und unserem eigensten Fühlen und Denken verwandt, sowie in meerversunkenen Städten wohlgekanntes „Gebild' aus Menschenhand“ dasteht.

Hat es denn immer bestanden, dieses fesselnde Wundergebilde, hat die Natur selbst es auch gegeben?

Im Gegentheil, nichts ist mehr ein Erzeugniß und zugleich ein Triumph des menschlichen Geistes als dieses Orchester mit seiner kräftigen mannichfaltigen Lebensklangfülle, und nicht länger als hundert Jahre ist es, daß wir dasselbe in dieser organischen Gestalt und entsprechenden Stimmbesetzung besitzen. Es haben ja auch alle Zeiten und Nationen, welche überhaupt die menschliche Cultur bereiteten, darin mitgearbeitet. Der älteste Orient gab die Saiteninstrumente, speciell die Araber das Rebek, aus dem die Geige ward, und schon der ältere keltisch-germanische Norden gestaltete mit ihr jenen Stock des Orchesters, dessen energischen Klangkörper die Erfindung der Italiener mit Cello und Contrabaß tiefer färbte und vermannichfaltigte, bis dann dazu endlich auch die echte Viola alta gekommen ist, die das Saitenquartett des Orchesters erst ganz ebenmäßig und voll im Klange macht. Ebenso sehen wir heute dem Instrumentenchor auch die Harfe wiedergegeben, die schon im ältesten Egypten jede Feier einleitete und in Is-

rael die Poesie des gotterfüllten Menschengeistes zugleich entzündete und begleitete. Die Flöte hatte ihre Wettkämpfe bereits neben der Lyra der Griechen, Trompete und Horn dienten dem Kriege, die Schalmei dem Hirten, Pauken und Cymbeln brachten die Kreuzfahrer aus dem Oriente mit, und so vereinte der in traumartiger Nachbildung des Lebens wirkende und wachsende Schöpfungstrieb der Musik allmählich alle diese unwillkürlichen Deuter und Begleiter der zahlreichen charakteristischen Seiten und Regungen des wirklichen Daseins zu einem Bilde, das allein schon in dieser charakteristischen Mannichfaltigkeit der individuellen Erscheinungen unserer Existenz eine neue und ganz eigenartige, ja unvergleichliche Erscheinung bietet. Sie aber mußte zuletzt unbedingt den Künstlergeist zu den höchsten Anstrengungen reizen, sich dieser neuen Welt, dieser Schöpfung innerhalb der Schöpfung zu den bedeutendsten und inhaltsvollsten Aeußerungen des menschlichen Geisteslebens zu bemächtigen.

Dies ist der erste Gipfelpunkt einer geistigen Verwendung jenes naturalen Orchesterkörpers und seine höchste Spitze heißt Beethoven. Wie jung die Errungenschaft, wie naheliegend noch das erste Ziel!

Ueberhaupt aber ist jene Vereinigung der Instrumente zu einem organisch gegliederten Körper und namentlich die richtige Auswahl aus den hunderten von verschiedenen, mehr oder minder vollkommenen Tonwerkzeugen zu einem Ensemble, wo in der That „alles sich zum Ganzen webt" und ein Theil den anderen hebt statt ihn zu verdunkeln oder gar zu erdrücken, noch sehr jung und das Resultat mannichfaltigster Bestrebungen und geistiger Erschauungen längerer Zeiten. Namentlich verdankt abgesehen von den volksmäßigen Tanz- und Festmusiken der reichere Gebrauch der Einzelinstrumente wie eines Ensembles von solchen seine Entstehung erst jenem Bedürfnisse des menschlichen Geistes, das uns vor ungefähr dreihundert Jahren das Drama und die Oper geschaffen hatte, — dem neuerwachten Bedürf-

niß der Renaissancezeit, sich selbst nach seiner unwillkürlichen Regung, seinem Glück und Leid, seiner Liebe und seiner Feindschaft und jeder natürlichen Bewegung des Daseins mit Augen zu erblicken. Die Jahrhunderte der Musik vorher hatten der Kirche und ihrem Dienst angehört, die sie auch als selbständige Kunst, das heißt rein auf sich und ihrer Harmonie beruhend geschaffen hatte. Einzig die musikalischen Gebilde, welche diese kirchliche Kunst hervorgebracht hatte, boten also anfangs auch dem ältesten Gesammttonwerkzeuge, der Orgel, Vorbilder für ihre Eigengebilde, die dann selbst weiter auf das Clavier übergingen und hier unter Aufnahme von Tanz und Lied des Volkes und in Ausbildung der Gesangsformen der Oper durch freie Thätigkeit der künstlerischen Phantasie zu jener Form entwickelt wurden, die selbst wieder zu dem höchsten bis jetzt erreichten Gebilde instrumentaler Kunst, der Symphonie, führte. Von ihr und namentlich von dem Vater der Symphonie, als den die ganze gebildete Welt den Oesterreicher Joseph Haydn kennt, haben wir daher vorerst nähere Nachricht geben.

Symphonie! — Welche Nation, die im Besitz voller Geistesbildung sein und in dem Strahle der höchsten Idealgüter sich sonnen will, möchte dieses wunderreichen Musikgebildes entrathen, das wie ein mächtiger Baum die Zweige des Lebens über uns ausbreitet und auch alle Stimmen des Lebens aus ihnen erschallen läßt. Von Moskau bis Newyork, von Pest bis Edinburg, wo fehlte in den Concerten der gebildeten Welt wie des Volkes die Symphonie? Und ihre edelste Zier, die „Neunte" Beethovens, wurde endlich 1879 gar auch zuerst ultra montes aufgeführt, wo man sonst dem deutschen Geiste niemals viel Verstehen noch Würdigung geschenkt hat, in Rom! Aber nichts ist auch allmählicher und mühesamer entstanden und hat so wie bei dem metaphysischen Aufbau der Welt durch die Philosophie alle und jede freie Geisteskraft erfordert wie dieses merk-

würdige Gebilde, das so ganz und gar mit eigenen Mitteln und zwar solchen Mitteln, die mit diesem wirklichen Leben auch nicht das Mindeste zu thun haben, dennoch dieses Leben und obendrein nach seinem höchsten Bestande und wol gar in seinem tragischen Widerstreite malt. Denn das fühlen wir, daß was in einer solchen Symphonie gegeben wird, den letzten Grund unserer Existenz angeht und die Bedingung all unseres Wollens und Thuns berührt, sodaß Schopenhauer ebenso geistvoll wie wahr die Musik die Melodie nennt, zu der die Welt der Text sei, und die Symphonie ihren schönsten Tummelplatz, auf dem sie ihre höchsten Feste feiere.

Gar wenig hat ja auch das bestimmte Bild, das wir heute mit dem Worte Symphonie verbinden und das jedes wirkliche Anhören einer solchen uns aufs neue kräftiglich bestärkt, mit diesem Namen zu thun. Denn nur in fernster und äußerlicher Beziehung zu einander stehen der Name und der Inhalt der Sache da, die er heute bezeichnet. Es müßte denn das Wort „Zusammenklang“, das er ursprünglich bedeutet, an die wunderbare Harmonie gemahnen, womit uns die letzte Symphonie Beethovens, jene großartige Neunte, nach der Darstellung des grauenvollen Risses, der die Welt durchzieht, zuletzt doch beseligend sicher ihre innere Einheit malt. Denn sonst bedeutet Symphonia nur ganz allgemein das Zusammenerklingen mehrerer Stimmen oder Instrumente und speciell in der Theorie der Musik bei den Griechen wie im Mittelalter „Consonanz“ im Gegensatz zur Diaphonia als Dissonanz.

Weiter begegnete uns das Wort sinnentsprechend als Bezeichnung der ersten harmonischen Versuche des zehnten Jahrhunderts in den Niederlanden. Symphonia hieß ja auch das seltsame Produkt, wo zu einer Melodie (cantus firmus) Quarte oder Quinte parallel mitertönte, Diaphonia oder Diskantus (Auseinandersingen) aber, wenn die Stimmen auch noch andere Intervalle berührten und also

nicht parallel liefen. Das Ganze hieß Organum und wies so durch seinen Namen auf dasjenige Instrument hin, wo das Miterklingen einer liegenbleibenden Stimme uranfänglich gegeben war, auf die aus Sackpfeife und Pansflöte entstandene Orgel. Als Sackpfeife kam die Symphonia schon neben Zither und Psalter im Buch Daniel vor, — Luther übersetzt irrig Laute. Doch stammte sie von den Chaldäern. Und gar ein Schriftsteller des 7. Jahrhunderts erklärt sie für eine Art Trommel. Die allgemeine Bedeutung des Zusammenklingens verlieh dann mit mehrem Recht im 13. Jahrhundert wieder der Dreh- oder Bettlerleier (Organistrum), wie sie noch heute den Savoyarden eigen ist, den Namen Symphonie (Chifonie). Die „ganze Symphonei" aber hieß im 16. Jahrhundert das Gesammtcorps des Stadtpfeifers, wenn es mit Zinken, Drommeten, Geigen, Flöten, Posaunen herankam. Und weil auf diesem neuen Instrumente nun der ganze Chor der harmonischen Stimmen wenigstens andeutungsweise vorhanden ist, nannte man im 17. Jahrhundert das unserem Clavier zugrundeliegende Clavicymbel ebenfalls „Sinfonie". Clavier gleich Symphonie! — Dies liegt wohl unserer heutigen Vorstellung am fernsten.

Im Anschluß an jenes Organum des zehnten Jahrhunderts hieß weiter in Bezug auf die Form zunächst jedes mehrstimmige Tonstück, später aber speciell ein Gesangstück mit Instrumentalbegleitung so, und gar die obengenannten Symphoniae sacrae Johannes Gabrieli's und seines Schülers Heinrich Schütz im 17. Jahrhundert würden heute abgesehen von ihren instrumentalen Stücken mit Recht zur Oratorienmusik gerechnet werden. Denn ihr Charakteristisches ist der ausdrucksvolle Einzelgesang, den die begleitenden Instrumente sogar wie eine Art farbigen Hintergrundes nur noch deutlicher hervorheben sollen. Endlich aber, als eben durch die Richtung der Zeit auf freiere Uebung der Kunst und Ausdruck des individuellen Lebens aus dem

Liebe des Schäfers das Madrigal, der freiere contrapunktische Gesang für mehrere Stimmen, entstand und die Neigung zu diesem Genuß dahin führte, dasselbe auch entweder theilweise oder ganz auf Instrumenten vorzutragen, nannte man eben solches Instrumentenspiel mit unserem Namen, und schon Lodovico Viadana bringt um 1600 Sinfonie musicali, das heißt achtstimmige Instrumentalcanzonen.

Wie nun Viadana selbst durch seine Kirchenconcerte den ausdrucksvollen Einzelgesang wesentlich gehoben hatte, so galt fortan in der Musik die Oper alles, und jetzt erst trat der eigentliche Gegensatz zwischen solcher Monodie und der harmonischen Mehrstimmigkeit hervor, die eben in der Oper fast ausschließlich oder doch weitaus vorwiegend die Instrumente vertraten. Daher heißt vom 17. Jahrhundert an jedes Instrumentalstück Sinfonie. „Symphonischer Styl" war eben das Componiren für Instrumente in selbständigen Gebilden. Und wenn es nur die paar Noten eines Vor- oder Zwischenspiels wie die sechs Takte Einleitung zu Händels Johannispassion waren, sie hießen Sinfonia. Diese Einleitungsstücke aber, besonders sobald sie zu größeren Gesangswerken gehören sollten, entwickelten sich dann allmählich zu den selbständigen Instrumentalformen, aus denen schließlich unsere Symphonie ihr Dasein gewann. Sie selbst, die Sinfonien jener Zeit von 1650—1750 waren noch Gebilde von allerhand Art: Ritornelle, Phantasien, Concerte, Toccaten und wol gar Fugen. Wie denn S. Bachs 1723 geschriebene 15 Inventionen und Sinfonien eine „aufrichtige Anleitung" zum Clavierspiel sind und sich von dem, was er sonst Präludium, Präambulum oder dergleichen nennt, wenig unterscheiden.

Nicht entfernt den charakteristischen Bau des 1. Symphoniesatzes haben diese meist eintheiligen Stückchen. Diesen finden wir aber zu gleicher Zeit und sogar früher in der entscheidenden Gegensätzigkeit seiner zwei Melodien oder

Motive bereits vor in der Sonate, mag sie nun wie bei Domenico Scarlatti bloß einen oder wie bei Francesco Durante und Späteren mehrere Sätze haben, und hier zuerst begegnet uns, was bei der eigentlichen „Symphonie" im Gegensatz zu all jenen genannten Instrumentalstücken das Entscheidende ist, die Sonatenform, das heißt jenes aus dem ersten Allegro, dem Adagio und dem Finale bestehende organisch gegliederte und in sich abgeschlossene cyklische Werk gleicher Tonart, das dem Quartett und der Symphonie sogut wie der Sonate für Clavier allein oder mit Instrumenten, dem Duo, Trio, Quintett, Sextett, Septett, Octett u. s. w. zugrunde liegt.

Die Geschichte der Sonate ist also zunächst auch die Geschichte der Symphonie, und wir haben dieselbe nun auch des Näheren hier zu geben.

Zweierlei war, was neben der eigengearteten harmonisch-polyphonen Kunst der Orgel und des Claviers dem Instrumentenspiel als Lebenskeim vorlag: der Tanz und das Lied. Beide enthalten als Darbildung des Lebens in sich den Grundzug aller Lebensbewegung, den Wechsel von Ruhe und Bewegung. In die Kunstmusik, besonders die Oper aufgenommen entfalteten sie diesen Lebenskeim nun naturgemäß aus sich selbst. Der Tanz ward in Italien in der Oper zur ganz besonders so genannten Sinfonia, das heißt er leitete die Action der Oper ein und ward so zu einem Stück, das mit einem lebhaften Satz begann, einen langsamen folgen ließ und mit dem ersten noch lebhafter gespielt schloß. Die Ouvertüre zu Mozarts Entführung aus dem Serail ist noch eine solche sinfonia, wie sie der Vater jenes Scarlatti für die italienische Oper dauernd festgestellt hatte. Das Lied dagegen entfaltete in der Arie den gleichen Wechsel, doch weniger in Hinsicht der Bewegung als vorwiegend im Ausdruck der Empfindung, und die auf eine gleiche Dacapo-Schablone wie die Sinfonia gestellte Scarlattische Arie half doch im Anfange die

Melodie selbst wesentlich glätten, veredeln und ausdrucksvoll machen.

Diesen Lebenskeim der Entwicklung durch innere Gegensätzigkeit der Themen bildete nun zunächst die moderne Sonate aus. Suonata war wol im Anfange gegenüber der Cantata eben jedes bloß gespielte Stück gewesen. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts stellte sich aber dieselbe als Sonata da chiesa oder da camera, Kirchen- oder Kammersonate schon in eigenartiger Form fest. Bei der letzteren nun war der Keim ihrer Entwicklung aus der Gegensätzigkeit der Melodien oder Motive dasjenige, was sie von anderen Instrumentalstücken, namentlich von der älteren Sonate unterschied. Schon D. Scarlatti zeigte dies ausgeprägt genug, er hat den entscheidenden zweitheiligen ersten Sonatensatz schon in der Skizze. Bald aber ward dieser Keim auch in der Sonate insofern entwickelt, als solcher Gegensatz der Theile eben auch in den weiter sich anschließenden vollständig neuen Sätzen sich wiederholte. Anstoßgebend war hier jedenfalls jene italienische sinfonia mit ihrem äußeren Wechsel von Bewegung und Ruhe gewesen. Die Italiener Corelli und Vivaldi wie der Deutsche J. Kuhnau sind hier am meisten entscheidend gewesen, erstere für Stücke der Violine mit Begleitung, letzterer speciell für die Claviersonate. In Italien waren es vorzugsweise die Concerti grossi, d. h. Stücke für mehrere concertirende Instrumente, welche diese dreisätzige Form zeigen, und S. Bach hat ja ein solches „Italienisches Concert" wenigstens für Clavier. Es sind Allegro, Andante und Presto, was sich hier in gleicher Tonart der entscheidenden Ecksätze abspielt, und das „Concertiren" übernehmen diesmal die beiden Hände. Das individueller Charakteristische der Physiognomie aber war es, was andererseits die verschiedenen Couperin, besonders François le grand in ihren Einzelsätzen für Clavier (Pièces de clavecin) ausbildeten, und die Deutschen, deren Mittelpunkt in dieser Hinsicht bis ins

18. Jahrhundert die norddeutsche Organistenschule blieb, haben noch tiefer den ernsten Gehalt des Harmonischen betont. Sogar S. Bach konnte hier mehr den Franzosen als den Italienern sich nähern und von ihnen Anregung empfangen.

Der Einzige aber, der Haydn, dem „Vater der Symphonie" unmittelbar voraufgegangen ist, war ein Deutscher und Sohn und Schüler jenes großen S. Bach, unser Ph. E. Bach. Seine „Sonaten" zeigen wenn auch nicht völlig als die ersten so doch in endgiltiger Weise die Form dieser Kunsterscheinung festgestellt, die dann zuerst Haydn auch für das Quartett und zugleich für die Symphonie hinübernahm und innerlich ausbildete.

Ehe wir nun dieselbe als eine solche bestimmte Erscheinung näher betrachten, um dabei festzustellen, warum eben Haydn ihr Stammvater genannt werden muß, haben wir zunächst zu sehen, wie er selbst als Künstler geworden war, welche Antriebe ihn berührten und welche Elemente ihn zu dieser einer so weit wirkenden That befähigten.

Im Gegensatz sowol zur Kirchen- wie zur dramatischen Musik, deren Ziel, wenn auch auf verschiedene Weise doch das gleiche der Darstellung des Objectiven und zwar vor allem des Erhabenen ist, war die weltliche Instrumentalmusik von Anfang an vorwiegend auf Hebung und Darstellung der nächsten unwillkürlichen Lebensregung im Tanz und Marsch sei es bei größeren Festlichkeiten oder in edler Privatunterhaltung gestellt, und wer ihr hier die reichere Fülle eigener Anregung bot, blieb Sieger. Händels Herkunft aus der deutschen Organistenschule verrathen selbst seine Opern- und Oratorien-Ouverturen, wieviel mehr seine übrige Instrumentalmusik. Glucks ausgesprochen dramatische Naturanlage hat wohl in der machtvollen Ouverture zur Iphigenie in Aulis das vortreffliche Vorbild einer wahren instrumentalen Abspiegelung des dramatischen Vorganges gegeben, der uns da auf der Bühne erwartet, — in der Instrumentalmusik als solcher hat er keine besondere

Weiterbildung weder fertig gebracht noch erstrebt. Den Sinn seines Vorgehens in jener Ouverture aber hat die spätere Zeit völlig begriffen: er bethätigt sich heute vor allem in den Productionen der „Neudeutschen Schule" von Liszts „Symphonischer Dichtung" bis zu den freipoetischen Instrumentalbildern seiner Jünger, war jedoch, wie wir noch hören werden, schon in Berlioz' Symphonie phantastique hervorgetreten. Hier war nicht nachzubilden oder gar nachzuahmen. Denn jede wirklich lebendige „poetische Idee" bekundet ihr eigenes Leben gerade zunächst und am entschiedensten in der musikalischen Form, die sie sich giebt.

Die Italiener und Franzosen, deren Wirken wir schilderten, Corelli, Vivaldi, Scarlatti, Couperin, sosehr sie das Charakteristische und frei sich selbst Aussprechende in ihren kleinen Werken suchten und zum Theil auch oft in reizender Form fanden, sie blieben eben doch allzusehr Kinder ihrer romanischen Bildung, die so gern allgemeine Normen und Typen giebt und die unwillkürliche individuelle Regung hemmt, welche doch allein den entsprechenden letzten Inhalt der modernen Instrumentalmusik bieten kann. Und sogar Ph. E. Bach, obwohl wir in ihm gerade die hier entscheidende deutsche Natur finden werden und auch sie ihm den Fortschritt über alle seine Vorgänger gewährte, selbst wenn sie wie Bach und Händel an sich ihm unendlich überlegen waren, — auch Ph. E. Bach blieb doch im Ganzen ebenfalls noch zu sehr in der harmonischen Schule befangen, aus der er stammte, und so war ihm nach dieser Seite hin die volle Rede und die zündende Deutlichkeit der Idee vorenthalten, weil ihn trotz seines geistigen Wesens eben immer noch das „Componiren" mehr beherrschte als jene zwingende innere Stimmung, die nachher schon Mittel ausfindig macht, sich und nur sich auszusprechen. Andrerseits aber war er nach seiner geistigen Art hin einer Sphäre angehörig, in der eben Bildung über Naturell stand, und neigte obendrein persönlich unwillkürlich mehr der norddeutschen

Verstandesreflexion zu als dem freien Spiel der Phantasie und der unwillkürlichen Bewegung des Gemüthes, die Süd- und Westdeutschland auszeichnete.

Der dagegen durch Gunst der Umstände und überaus große Treue gegen sich selbst, sobald er diese Gunst erkannt hatte, jenes „Naturell“, das vor allem Goethe stets ebenso lebhaft für das künstlerische Erzeugen begehrt, wie er das Bedingniß und den Machtzauber der Form niemals aus den Augen verloren hat, — der jenes Naturell auch in unsere Kunst einführte und durch sein ganzes Leben darin bewahrte, war unser Joseph Haydn, und eben dadurch blieb er Sieger und ward Vater der Gattung, in der er vorwiegend schuf. Ueber ihn geben wir also vorerst Nachricht.

2. Der neue Instrumentalstyl.

Im Jahre 1732 in einem kleinen österreichischen Dorfe an der ungarischen Grenze als Kind deutscher Handwerksleute geboren, verbrachte Haydn seine Jugend unter kleinbürgerlichen und bäuerlichen Verhältnissen und gewann so die ganze Gesundheit derjenigen Stände, deren inneren wie äußeren Bestand das Bedürfniß der Natur selbst schafft und regelt und die darum in großer Ungetrübtheit der nächsten menschlichen Empfindungen leben und dieselben durchweg in unbefangener Frische und voller Wahrhaftigkeit aussprechen. Lebt im Volke das so unmittelbar anmuthende einfache Volks-Lied, dem hier wenn auch nicht immer die erste Entstehung, so doch sicher die stets wachsende Reinheit und Tiefe wie vor allem die Unvergänglichkeit verliehen wird, so ist ja ebenfalls dort die Heimstätte des so erhabenen und unerschöpflich reichen Gebildes der geistlichen Volksweise, des Chorals zu suchen, und der schlichte Bergmannssohn Martin Luther, der aus der vollen Tiefe seiner deutschen Brust jenes „Ein' feste Burg“ sang, übereignete diesen Wunderbronnen der musikalischen Schöpfung nur wieder einem Sohne dieses Handwerker- und Bauernstan-

des, dem thüringischen Cantor S. Bach, der daraus eine neue Schöpfung und wahrlich wie die der wirklichen Welt reich und erhaben bildete.

Die Kinder des armen Wagnermeisters Haydn wurden durchaus „zur Gottesfurcht erzogen" und Haydn blieb auch zeitlebens sehr religiös. „Ohne über Gegenstände des Glaubens zu speculiren, nahm er an, was und wie es seine katholische Kirche lehrte, und sein Gemüth war dabei beruhigt", sagt in seinen „Biographischen Notizen über Haydn" der sächsische Legationsrath Griesinger und nennt seine innerste Stimmung ausdrücklich „heiter, ausgesöhnt, vertrauend". Nichts aber macht uns zugleich fähiger die unwillkürlichen Laute des Lebens und der Natur deutlich zu vernehmen, sich dieselben klar zu vergegenständlichen und sicher festzuhalten als eine solche innere Ruhe des eigenen Selbst: sie verfeinert und verstärkt so gut die Sinne wie die Organe des Geistes. „Die Melodien dieser Lieder hatten sich so tief in Haydns Gedächtniß eingeprägt, daß er sich derselben noch in seinem höchsten Alter erinnerte", heißt es von den „simpeln kurzen Stücken", welche der Vater, „ein von Natur aus großer Liebhaber der Musik", der auf seiner Handwerksburschenreise nach Westdeutschland die Harfe klimpern gelernt hatte, nun dazu sang und in welche Mutter und Kinder dann unwillkürlich einstimmten. Ja der kleine „Sepperl" sang dieselben bald alle ordentlich nach und sie blieben wie der erste so der zwingendste Gemüthseindruck, den er durch die Musik gewann. Noch mehr als fünfzig Jahre später ergriff ihn daher in London eine solche einfache, allerdings diesmals obendrein religiöse Volksweise und von mehreren tausend Kindern in der Kirche gesungen, so sehr, daß er dastand und weinte wie ein Kind und in sein Tagebuch schrieb: „Keine Musik rührte mich zeitlebens so heftig als diese andachtsvolle und unschuldige". „Andachtsvoll und unschuldig" aber ist jede unwillkürliche Regung der reinen Volksseele, und so begreifen wir, daß als er

wenig Jahre nach diesem Erlebniß in sein armes Dörfchen zurückkehrt und die bescheidene Stube betreten will, wo sie einst miteinander auf der Ofenbank ihre Lieder gesungen hatten, er erst auf der Schwelle niederkniete und sie küßte. Es war ein Gebet seines Herzens, der stille Dank an die höhere Macht und göttliche Quelle, die das Können gespendet hatte, an dem jetzt schon eine ganze Generation sich gelabt hatte und eine kommende ebenso laben sollte. „Sein Gemüth war von der Ueberzeugung, daß alle Talente von oben kommen, aufs lebhafteste durchdrungen", heißt es. Wir kennen jetzt dieses wahre „Oben" näher. Der gewöhnlichen Anschauung von damals wie von heute ist es freilich ein — „Unten".

„Der fünfjährige Joseph saß neben den Eltern und strich einen Stab auf dem linken Arme, als wenn er auf der Violine begleitete. Dem Schullehrer fiel es auf, daß der Knabe den Takt so richtig beobachtete, er schloß daraus auf gute Anlagen zur Musik und rieth den Eltern, Sepperl nach Hainburg zu schicken", heißt es weiter und dieser Schullehrer und Cantor aus dem nahen Städtchen, der zudem der Familie anverwandt war, nahm ihn dann auch wirklich dorthin mit. „Ich danke es diesem Mann im Grabe, daß er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich gleich dabei mehr Prügel als zu essen bekam", sagte Haydn später selbst. Es betraf dies hauptsächlich die äußeren Mittel und Handwerksgriffe seiner Kunst. Seine musikalische Empfindung und Anschauung dagegen konnte hier nicht weit über den mitgebrachten Horizont erweitert werden. Wir kennen ja die äußerlich theatralische und spielende, immer aber sehr kindliche Art der kleinen Kirchenmusik des vorigen Jahrhunderts, sie lebt auch in dem Oberammergauer Passionsspiele fort. Das Aufwarten zu Tanz- und Festmusiken jedoch, das hier sicherlich ebenfalls nicht gefehlt hat, konnte seinen Sinn für die natürliche Sprache des Volkes in der Musik, und zwar für Weise wie für Rhythmus nur stärken.

Seine schöne Stimme brachte im Jahre 1740 den achtjährigen Knaben in das Kapellhaus der Stephanskirche nach Wien. Auch hier herrschte durchaus jener sinnlich theatralische Styl der Kirchenmusik vor, den bekanntlich Haydn selbst niemals ganz überwunden hat. Was von älteren vielstimmigen a capella-Stücken gemacht wurde, hat auf Haydn offenbar nur insoweit eingewirkt, daß er die durchsichtige Klarheit dieser alten Polyphonie verstehen lernte. Denn es ist vom ersten bis zum letzten Werke Haydns ein Vorzug, daß seine Harmonie selbst bei gewagtester Modulation jene Eigenschaft behält. Den hohen Standpunkt dieser wirklichen religiösen Tonkunst alter Tage gewann er zeitlebens nicht, er gehörte bei aller natürlichen Frömmigkeit des Herzens als Kind seiner Zeit dem heiteren Leben an, und dieses wies ihn auf seine eigenen Gebiete und Gestaltungen.

So wird denn auch das Mitwirken bei den Musikproductionen in den vornehmen Häusern und bei Hofe, wozu die Kapellknaben ebenfalls herbeigezogen wurden, ihm unmittelbar größeren Vortheil für die Ausbildung seiner gesammten musikalischen Anschauung und Empfindung gebracht haben, als die Musik in der Kirche. Denn hier wog eben durchaus jene instrumentale Kunst vor, die aus Lied und Tanz hervorgegangen war, und seine rein volksmäßige Empfindung fand dabei edle Nahrung und Ausbildung, ohne doch irgend in ihrem inneren Wesen und Bestande angegriffen zu werden. Am meisten drängte sich dies hervor, als er nun ein angehender Jüngling wegen Stimmbruchs aus dem Kapellhause entlassen war und sich durch Unterricht und Mitwirkung bei solchen Fest- und Nachtmusiken vollständig selbst erhalten mußte. „Junge Leute werden aus meinem Beispiele sehen können, daß aus dem Nichts doch etwas werden kann; was ich bin ist alles ein Werk der dringendsten Noth“, sagte er später selbst, und dieses „Nichts“, die kleinen Menuets, die er für das

Clavier oder die Tanzkapellen setzte, legten eben sofort den festen Grund zu seiner Popularität. Sie liefen von Hand zu Hand, wurden ohne sein Zuthun gestochen, hallten ihm selbst wieder aus den Biergärten entgegen und bereiteten überall gute Stimmung, weil sie eben aus dieser unwillkürlichen Stimmung eines individuellen frischen Wesens hervorgequollen waren. Man braucht nur den Menuet aus einer seiner ersten Sonaten, den in der 1766 erschienenen Sonate aus Gdur (Edition Peters Nr. 31) anzusehen, um dies zu fühlen. Solche Vereinigung freier Empfindung mit feiner sicherer Formgebung bekundet den Genius. Besonders zeigt ihn hier die imponirende Führung des Basses: man meint einen Grandseigneur einherschreiten zu sehen, der unter Umständen auch seine Macht bethätigen könnte. Und daß die gemüthliche Schalkhaftigkeit, die diese Menuets meistens athmen, seine eigene Natur war, sagt uns eine Reihe Anekdoten eben aus diesen Jugendtagen, der Uebermuth in Schönbrunn, die Katzenmusik-Concerte abends im Tiefengraben und die komischen Scenen, wie er einst in Begleitung von Dittersdorf die Musikanten durch Tadel seines eigenen Menuets in drohenden Harnisch bringt (Musiker-Biographien, 3. Band: Joseph Haydn Nr. 1270).

Doch es ist Zeit uns umzusehen, wo denn Haydn selbst gelernt hat, zunächst solche Menuets und dann Sätzchen anderer Art zu schaffen, die ihm so früh eine Stellung unter den heimischen Componisten und auswärts verschafften. Denn aus der bloßen „Stimmung“ heraus lernt man eben noch nicht „componiren“.

„Das Talent lag freilich in mir, dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts. Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Clavierl untern Arm und ging damit auf den Boden, um mich ungestörter üben zu können“, sagt er schon von der Kapellhauszeit in Wien. Und obgleich er klagt, daß er dann später ganze acht Jahre lang sich „kummerhaft“ mit Unterrichtung der Jugend herum-

zuschleppen gehabt habe und das Wenige des Studiums nie erworben haben würde, wenn er nicht seinen Compositionseifer in der Nacht fortgesetzt hätte, so äußerte er doch von seinem Dachstübchen, wo nachts oft Schnee oder Regen eindrang und nicht einmal ein Ofen Platz hatte: „Wenn ich an meinem alten von Würmern zerfressenen Claviere saß, beneidete ich keinen König um sein Glück."

Dies geschah nun zugleich mit dem durchschlagendsten Erfolge für sein eigenes Schaffen, als er eines Tags sich eine gute Clavierlehre kaufen wollte und die dringende Empfehlung des Musikalienhändlers ihm eben Ph. E. Bachs neuerschienene Clavier-Sonaten in die Hände brachte. „Da kam ich nicht mehr von meinem Claviere hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren", äußerte noch der Greis mit jugendlicher Erregtheit, „und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und gründlich studirt habe". Er spielte sich die Sonaten zu seinem Vergnügen unzähligemal vor, besonders wenn er sich von Sorgen gedrückt fühlte, und immer, sagt er ein anderes Mal, sei er da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen. Es war also vorzugsweise das Poetische und Psychologische, was ihn hier erregte, und in der That war dies Ph. E. Bachs bestimmteste Absicht bei seiner Composition im Gebiete der freien Instrumentalmusik. Ja dieselbe, nämlich die Absicht nicht den musikalischen Verstand durch gelehrte oder doch ernste Kunst zu beschäftigen sondern auf die Phantasie und Empfindung zu wirken, war überhaupt im Gegensatz zur älteren Sonate, zur Fuge und zu der ganzen polyphonen Gattung der Instrumentalmusik bei der neueren Sonate ursprünglich maßgebend gewesen. Denn Mattheson sagt in seinem „Kern melodischer Wissenschaft" von 1737, also kurz vor der Entstehung der ersten Sonaten Ph. E. Bachs, die Sonate müsse den Empfindungen der Zuhörer entgegen-

kommen, z. B. ein Trauriger etwas Klagendes und Mitleidvolles, ein Zorniger etwas Heftiges finden.

„Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowol überhaupt als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfing", sagt Ph. E. Bach im Jahre 1772 in seiner kleinen Selbstbiographie (Musikerbriefe, Leipzig 1873), und eben dieser „Vortrag" ist die letzte Aeußerung und Bedingung in solchem Bestreben nach Darstellung des Persönlichen und Individuellen, das höchste Maß für denselben aber der Gesang, weßhalb er selbst auf dem Claviere oder vielmehr Clavichord ungeachtet des Mangels der Möglichkeit die Töne länger auszuhalten soviel wie möglich „sangbar" zu spielen und ebenso dafür zu componiren trachtete.

„Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen eine lange Note auszudrücken hat, weiß er mit großer Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzes und der Klage zu ziehen, der vielleicht nur ihm allein eigen ist", sagt Burney, der damals Deutschland bereiste, und beschreibt den Eindruck der Erscheinung Bachs dabei so: „Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines außer sich Entzückten bekam. Seine Augen standen unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur soweit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behilflich war". Und J. F. Reichardt, der 1774 in Hamburg weilte, rühmt vor allem sein „freies Phantasiren", also den eigensten Ausdruck eigener Stimmung, als „ganz einzig und unerschöpflich". „Seine Seele schien dann ganz abwesend, die Augen schwammen wie im süßen Traume, die Unterlippe hing über das Kinn herab, Gesicht und Gestalt neigten sich fast leblos über das Clavier, welches allein schon durch seinen schönen singenden Ton unter solchen sprechenden Meisterhänden die Zuhörer rührte und begeisterte", sagt er.

So lautete denn auch Ph. E. Bachs eigenes Wort: „Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren", und wir vernehmen durch ihn selbst, daß es jede Art äußerer wie innerer Anregung war, was ihn zum Componiren trieb. Er selbst nennt dies „Vorschrift und Veranlassung" der Stücke und macht dieselben zunächst „mit aller Freiheit und zu seinem eigenen Gebrauch", giebt sie aber darauf auch der Welt kund und fügt dabei zuweilen noch die „Vorschrift", das heißt das was der Maler den „Vorwurf" seines Bildes nennt, hinzu. So sagt er, um nur Eines anzuführen, von einem Trio für Streichinstrumente, er habe hier etwas auszudrücken versucht, wozu man sonst Stimme und Worte gebrauche. Es solle gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguiniker und einem Melancholiker sein, welche im 1. und 2. Satze miteinander streiten, bis der Melancholiker des Andern Behauptung annimmt. Im Finale seien sie dann endlich ganz einig. Der Melancholiker mache den Anfang mit einem zwar munter tändelnden doch auch etwas matt leidenden Satz, der zuletzt Traurigkeit zeige, die aber nach einem Halt durch ein paar lebhafte Triolen vertrieben werde. Der Sanguiniker folge hier „aus Höflichkeit" beständig nach und sie befestigen ihr Einverständniß, indem der eine dem andern alles „bis sogar zur Verwechslung" nachahme. Die Richtung auf das individuell Charakteristische steigert sich bis zu dessen Gipfelung im Dialog, und hier bot eben die kanonische Imitation das allerbereitliegendste Darstellungsmittel in der Musik.

Betrachten wir nun zunächst im allgemeinen die neue Ausdrucksweise der Tonkunst, welche Haydn vor allem hier gefunden hatte und die den Engländer Burney bestimmte, trotz ihrem Händel diesen Deutschen Ph. E. Bach als den größten Claviercomponisten zu bezeichnen, der je gelebt habe, so hat zunächst das was wir „Melodie" nennen, die persönliche Rede der Musik sowie in der Oper auch hier durch-

weg die Oberhand gewonnen: man erkennt darin wieder, daß Lied und Tanz das Vorbild der Sache gewesen sind. Sodann aber werden jetzt Tonart, Takt, Rhythmus, ja die Pausen bewußte Ausdrucksmittel für die Darstellung einer bestimmten Empfindung oder Scene durch bloße Musik ohne Zuthun des Wortes oder der Bühne. Die Modulation hilft den angeschlagenen Ton anhalten und vertiefen, oder sie dient auch oft dazu, tiefer lebendiges Wesen in ein Stück zu bringen. Setzt doch Haydn schon unbeirrt Emoll und Adur ganz unmittelbar nebeneinander! Die Dissonanz vor allem ist keine bloß zufällige mehr und gilt auch nicht bloß dem vorübergehenden Reiz des Ohres oder seiner Verstandesanregung, sondern sie ist durchweg eine zu dieser beabsichtigten Wirkung bestimmt gewählte und bei Ph. E. Bach sogar oft gesuchte. Zumal in diesem Punkte, wo er persönlich an den Werken seines großen Vaters eine unerschöpfliche Fundgrube besaß, hat Haydn, wie dies Ph. E. Bach selbst ihm einmal sagen ließ, „ihn ganz verstanden und Gebrauch von seinen Compositionen gemacht". Scheut er doch auch, freilich nur als Vorhaltsharmonie z. B. im Finale der Esdursonate Op. 92, seiner größten, den frei einsetzenden übermäßigen Dreiklang nicht, der heutzutage bei R. Wagner so äußerst zutreffende Verwendung erfahren hat! Doch hatte dieser die Schöpfung Mozarts und Beethovens vor sich, in der auf S. Bachs Grundlage eben die Dissonanz ihre ganze herzeinschneidende und zugleich erlösende Macht kundgethan hat.

Ferner wird Wahl und Wechsel der Tonarten selbst stets bewußter zu Färbung und Schattirung des Inhalts verwendet, und auch die Dynamik d. h. die Kraftabstufung hat bereits feinere Uebergänge, obwol hier naturgemäß zunächst weniger das Clavier als das Orchester die Fortbildung übernehmen mußte. In dieser Hinsicht werden wir das Nähere weiter unten vernehmen. Zuletzt aber ist das Auszeichnende des ganzen Styles, der bald der „galante"

hieß, weil er nicht der Kirche oder dem musikalischen Handwerk, sondern der Gesellschaft und zwar in ihrer geschmücktesten Verfassung, in Gala, angehörte, eine innerlich räumliche Gestaltung und gegenüberstellende Gliederung des Ganzen, die ihm jene schöne Ordnung der Theile, die Eurhythmie giebt, welche die Renaissance-Architektur kennzeichnet. Wie denn die moderne Instrumentalmusik sich überhaupt als solche im Gegensatz zu der Gothik der alten Contrapunktkunst darstellt.

Diese Form aber, die wie das Unterscheidende so das Entscheidende der ganzen Gattung ist, die Sonatenform müssen wir uns, um Haydns Bedeutung für dieselbe ganz zu verstehen, nun auch selbst nach ihrem Bau vorführen, und fügen hier zunächst nur noch die eine Bemerkung an, daß ein musikalisches Schaffen, das so völlig auf Darstellung der individuellen Lebenserscheinungen und Regungen ausging, einem Künstler, der so wie Haydn von Jugend an nach seinem Naturell und seinem persönlichen Lebensgange ganz auf das Leben und dessen wechselnde Bildungen und Stimmungen gerichtet war, hoch willkommen sein und geradezu als ein ihm vorbestimmtes Gut und wie ein Aufruf seiner Kräfte erscheinen mußte. Es war für ihn das allerbereiteste Gefäß, um seinen eigenen inneren Reichthum sowol zu bergen wie durch Weiterentwicklung seiner wechselnden Regungen zu vergrößern. Darum spielte er auch so oft diese „Sonaten“ Ph. E. Bachs und saß überhaupt so gern an seinem Claviere, das ihm in freier Bewegung der Phantasie unmittelbare Herzensergießung in gleicher Form ermöglichte.

Wir gehen also mit dem folgenden Kapitel zur Darstellung dieser Sonatenform über.

3. Das erste Allegro.

Wir hörten, daß der Grundpfeiler der Sonate der 1. Satz, das sogenannte erste Allegro ist. Ihm, der den

Charakter des ganzen Genres entscheidet, schlossen sich zwei weitere Sätze, das Andante und das Finale an, und seit Haydn erscheint in Quartett und Symphonie noch regelmäßig ein vierter, der Menuet, der gewöhnlich vor dem Finale steht. Wie stellt nun dieses Gebilde im Einzelnen und im Ganzen technisch-formell sich dar?

Das erste Allegro ist ein der Regel nach im breiteren Viervierteltakt stehendes zweitheiliges Stück von gegebener Gliederung. Ein Thema, entweder ausgebildete Melodie oder auch bloßes Motiv, tritt ein und bestimmt den Charakter des ganzen Satzes, der im Gegensatz zu der bloßen Fest- und Tanzmusik einen ernsteren oder doch reicheren Gehalt zeigt: ein zweites stellt sich ihm, jedoch erst nach seiner vollen Ausbreitung durch Wiederholung oder Entfaltung der einzelnen Theile als sogenannter „Uebergang", in möglichst kenntlichem Gegensatz nach Rhythmus und Harmonie als sein zugehöriger Contrast in der Dominanttonart gegenüber. Dann gehts in selbständigen Motiven, die aber fest gegliedert und durch freie Mittelglieder verbunden sind und den erwählten Gegenstand gewissermaßen durch Berührung von verschiedenen Seiten erst in volles Verständniß setzen, zu einem ebenfalls charakteristisch gestalteten Schluß des ersten Theiles in der Dominante der Tonart über.

Die Elemente dieser dialektischen Form, als welche aus der Natur der Sache hervorgeht, sobald man den Inhalt eines bestimmten Gedankens oder einer individuellen Stimmung völlig darlegen will, fanden sich schon in der Arie der Oper vor. Denn hier hob die gegebene Situation sich dadurch kenntlich hervor, daß mehrere Melodien zusammengestellt wurden, die zwar gegeneinander contrastirten, aber doch sämmtlich aus der gleichen inneren Stimmung hervorgegangen erschienen. Dadurch bekamen die Melodien selbst mehr Selbständigkeit und Bedeutung. Ebenso an die Stelle des bloßen Passagenwerkes, das sie früher miteinander verband und den Satz

weiter leitete, traten jetzt Motive, die aus den Melodien selbst „thematisch" entwickelt waren, so daß man eine innerliche Verbindung des Einzelnen und bestimmte organische Gliederung des Ganzen gewann.

Der entscheidende Schritt zur Entwicklung eines größeren selbständigen Instrumentalstückes war nun der, daß man den Mittelsatz der Arie, der zunächst nur des Contrastes wegen da war und die Wiederholung der Hauptmelodie durch ein neues Element unterbrechen und so willkommner machen sollte, in einen besonderen Theil verwandelte, der aus den Materialien des ersten Theiles selbst gebaut und dadurch ihm innerlich ebenso verwandt wie äußerlich entgegengesetzt war. Dies führte zu derjenigen Partie des ganzen Satzes, wo über das bloß Melodische, das die moderne Instrumentalmusik mit der herrschenden Oper theilte, hinaus derselben auch die gewaltige elementare Schöpfungswelt der contrapunktischen Polyphonie wieder gewonnen wurde, zur sogenannten „Durchführung".

Denn nachdem der erste Theil, welcher zur genaueren Einprägung der Themen zweimal gespielt (repetirt) wird, deren thatsächlichen Inhalt sicher ausgesprochen und bestimmt hingestellt hat, beginnt in der sogenannten „thematischen Arbeit" dessen innere und klar dialektische Auseinandersetzung und dadurch die Aufweisung seiner entscheidenden Elemente. Und wenn er dann selbst, wie es jetzt nur erwünscht und fast selbstverständlich erscheint, abermals zurückkehrt, so zeigt er fast ein neues Gesicht, weil wir jetzt auch Sinn und Zweck seiner Erscheinung kennen, die uns ohnehin schon als etwas menschlich Persönliches und Redendes angemuthet hatte. Daher das berühmte Sonate, que me veux-tu? „Was willst du von mir, Sonate?" jener Tage!

Hier liegt also der entscheidende Fortschritt der Instrumentalmusik über die alten Meister hinaus, und dieser gebührt den **Deutschen** und vor allen andern unserm Haydn. Hatte der Deutsche hier jene persönliche Sprache der Musik,

die Melodie, mehr den Romanen zu verdanken, so ist es sein Verdienst, daß er dieselbe in dieser modernen Instrumentalmusik auch wieder mitten in die Welt der Elemente, sozusagen den Menschen wieder in die Schöpfung stellt und der schönen individuellen Erscheinung den vollen Reichthum des Ganzen, den Wiederschein der Mächte des Alls giebt.

Diese Entwicklung ging sehr langsam von statten. Auch Haydn erkannte die geistige und künstlerische Wichtigkeit jenes Haupttheiles des ersten Allegros nur allmählich, auch er hatte anfangs mehr bloß modulatorische als thematische Verarbeitung. Als er die Bedeutung der Durchführung aber einmal erfaßt hatte, — und seine Schule bei den strengen Contrapunktikern, von der wir noch hören werden, leitete ihn dazu, weil sie ihm den thematisch zu verarbeitenden Keim an den freierfundenen Melodien selbst leicht aufwies und ihn befähigte, denselben deutlich hervorzukehren, — als er diese „Durchführung" einmal consequent ausführt, da bekommt mit diesem einen ersten Satze die ganze Kunstform ein anderes Gesicht. Die Themen selbst werden mit bewußter Rücksicht auf diese entscheidende Geistesarbeit der Thematik erdacht und gestaltet und weisen selbst auf diese als auf die Hauptsache hin. Die künstlerische Ausbildung des entscheidenden Inhalts aber gab jetzt nicht bloß den gewünschten Gegensatz, sondern eine Steigerung aus sich selbst heraus, und doch blieb die Einheit gewahrt, weil ja alles aus dem einmal gegebenen Stoff gebildet oder entwickelt war. Ja um nun nach der zweiten Wiederholung des ersten Theiles, der „Repetition", die den Abschluß des so eurhythmisch gestalteten Ganzen bildet, dessen Inhalt noch einmal feierlich zu bekräftigen, ward seine Schlußcadenz zu einer besonderen „Coda" (Schweif) ausgesponnen, die in kurzen schlagenden Andeutungen noch einmal die Hauptseiten und Gesichtspunkte der Sache auf eigene Art geistreich berührt und so das Ganze zum guten Ende kräftig und klar zusammenfaßt. War gleich hier die Cadenz des Sän-

gers oder Instrumentenspielers vorbildlich gewesen, so erscheint doch die Coda schon bei Haydn sogleich gänzlich von der bloßen spielerischen Virtuosität abgewandt und ebenfalls auf selbständige Erfindung und modulatorische und sogar thematische Arbeit gerichtet.

So hatte man, — denn Haydn war wenn gleich wie wir sehen werden der Haupt- doch nicht der einzige Meister in diesem Fache, — ein organisches Kunstgebilde gewonnen, das ebenfalls aus sich selbst heraus, weil es geistiger Natur war, eine überaus mächtige Entwicklung gestattete. Sogar der größte Reichthum ward hier nicht Ueberfluß und machte das Bild nicht unklar, weil auch diese Form selbst aus den Elementen erstanden war, die sie erfüllten, und also mit ihnen selbst auch wachsen konnte. Und um dann vom ersten Tone an auf den Inhalt und Charakter des Ganzen, der von der landläufigen Fest- und Tanzmusik durchaus abwich und selbst in aller Haydnschen Heiterkeit künstlerisch immer ernst gemeint war, aufmerksam zu machen, stellte schon Haydn gleichsam wie ein Portal zu dem Tempel seiner Feier einen kleinen Adagiosatz voraus, dem er in seinen Motiven oft sogar schon träumende Ahnung von den Vorgängen gab, die dann im Allegro auf der instrumentalen Bühne da vor uns vorgehen sollen. Von Anfang an charakterisirt aber auch gerade ihn nun die bestimmte Physiognomie seiner Instrumentalthemen wie die merkwürdige Sicherheit, ihre Pointen hervorzuheben und dem Hörer vollständig aufzuweisen, so daß man sich stets in einem freien Spiel mit den Motiven und „Ideen" befindet. Besonders aber ist von vornherein zweierlei ein unterscheidendes Merkmal seiner Werke in diesem Sonatenspiel: köstlichste Gemüthsfreiheit oft bis zur neckischen Laune und die übersichtliche Gruppirung des Ganzen, die Eurhythmie der Form.

Hier treffen wir nun zunächst wieder auf einige biographische Züge, die für diese seine künstlerische Art entscheidend geworden sind.

Die Gewohnheit abends mit jungen Freunden „gassatim zu gehen“ das heißt Bekannten oder schönen Frauen Ständchen zu bringen, wobei Serenaden gespielt wurden, als welche auch Haydns zu solchem Zwecke geschriebenes Notturno von 1753, ein Quintett, zu betrachten ist, — diese Gewohnheit hatte ihn eines Tages auch zu der Bekanntschaft des letzten Wiener Originalkomikers Kurz genannt Bernardon gebracht. Griesinger äußert über Haydns Naturell, eine arglose Schalkheit oder vielmehr was die Engländer und heute auch wir „Humor“ nennen, sei ein Hauptzug desselben gewesen und wer auch nur eine Stunde mit ihm zugebracht habe, habe es bemerken müssen, daß „der Geist der österreichischen Nationalheiterkeit in ihm athme“. Nun, dieser Geist zeigte sich, wenn auch in äußerlich roher oder doch derber Erscheinung, so immer mit vollendeter Wahrhaftigkeit in jenem Wiener Hanswurst, und daß Haydn diesem letzten echten Hanswurst damals so nahe trat, half ihm selbst, sich diesen Geist des österreichischen Lebens seiner Tage erst zum vollen Bewußtsein zu bringen. Kurz nöthigte ihn nämlich eines Tages, zu einer komischen Pantomime Musik zu machen, und da diese dem Mimiker völlig entsprechend gelang, gab er ihm eine solche Possenoper „Der krumme Teufel“ zu componiren. Die Musik dazu ist freilich verloren gegangen. Allein wir vernehmen den Ton dieser Komik aus hundert und aber hundert Compositionen Haydns. Denn der Grundhall derselben ist eben wesentlich Stimmung, nicht bloßer Witz, und konnte so nicht nur wirklich in die Musik übergehen, sondern hier erst sein inneres Wesen rein enthüllen. „Besonders sind seine Allegros und Rondos (Finales) oft ganz darauf angelegt, den Zuhörer durch leichtfüßige Wendungen des anscheinenden Ernstes in den höchsten Grad des Komischen zu necken und fast bis zur ausgelassenen Fröhlichkeit zu stimmen“, sagt schon Griesinger. Das kerngesunde „freie kecke Komische“, das im Hanswurst lag, ward also hier in demselben Augenblicke, wo er selbst

durch das soeben erstehende deutsche Drama von der eigentlichen Bühne verdrängt ward, durch Aufnahme in die Musik für die Kunst dauernd erhalten und führte zu einem wesentlichen Momente ihrer weiteren Entwicklung.

Zu solchem freien Spiele mit den Theilchen, in welche hier die Melodien und Motive zerlegt werden, um durch Verbindung und Gegenüberstellung die Contraste zu erzeugen, welche die komische Stimmung hervorbringen, gehörte nun aber vor allem jene souveräne Beherrschung des Technischen der Musik und besonders der Contrapunktik, welche solche thematische Arbeit sogut wie den freien lichten Aufriß des Ganzen erst ermöglichen. „Ich schrieb fleißig doch nicht ganz gegründet", sagt Haydn von dieser Zeit um das Jahr 1753, „bis ich endlich die Gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora, welcher damals in Wien war, die echten Fundamente der Setzkunst zu erlernen". Der Componist und Gesangmeister Nicolo Porpora gehörte der damals herrschenden Neapolitanischen Opernschule an, welche den Reiz des Gesanges mit einfach klarer Harmonie vertrat. Leichtfaßliche Melodie, wie er sie übrigens ja von Haus aus kannte, konnte Haydn hier sich für immer einprägen, — er hatte nämlich an Stelle des Singmeisters zu begleiten, wenn derselbe Gesangsstunde gab, — ebenso Correctheit des harmonischen Satzes und vor allem edle Linie und Schöngestaltung der Form, wie sie dem deutschen Gefühl weniger eingeboren sind als dem romanischen, das sich die antike Ueberlieferung bewahrt hat. In diesem Punkte überragt denn auch in der That Haydn sofort alle Zeitgenossen, selbst Ph. E. Bach.

Allein diese Linien charakteristisch bedeutungsvoll zu machen, diese Form ganz auszufüllen, lernte er nur an der Fülle deutscher harmonischen Kunst, und hier hat ihm vor allem des ehemaligen Wiener Hofkapellmeisters Fux' Gradus ad Parnassum, den er selbst „classisch" nannte, die wesentliche Nachhilfe geboten. „Mit unermüdeter Anstrengung suchte sich Haydn Fuxens Theorie verständlich zu machen", sagt

Griesinger. „Er arbeitete die Aufgaben aus, ließ sie einige Wochen liegen, übersah sie dann wieder und feilte so lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte". Ebenso wurden auf das gründlichste der Hamburger Mattheson, der Berliner Marpurg und andere Theoretiker studirt, wozu also selbst die Nacht zu Hilfe genommen ward, und so jenes stets bereitliegende theoretische Wissen erworben, das unseren Haydn vor sämmtlichen Symphoniecomponisten seiner Zeit auszeichnet und ihm auf Jahrzehnte die Herrschaft und für immer die Vorbildschaft auf diesem Gebiete sicherte.

Denn Symphonie-Componisten gab es schon um diese Zeit der Mitte des vorigen Jahrhunderts genug. In Italien hatte Glucks Lehrer Sammartini die Sinfonia der Oper selbständiger entwickelt, indem er vor allem die Instrumente mehr trennte und freier machte, doch wollte Haydn von ihm als Vorbild nichts wissen, nannte ihn vielmehr geradezu einen „Schmierer". Im Jahre 1766 verzeichnen Hillers „Wöchentliche Nachrichten" schon neben „Joseph Haydn" acht deutsche Symphoniecomponisten, unter ihnen seinen Landsmann und Freund Dittersdorf. Aber auch die uns meist bekannten Meister Ph. E. Bach, Jomelli, Gluck, Hasse, Graun und die beiden Benda hatten solche geschrieben und zwar meistens ein halbes Dutzend auf einmal, woraus man schon auf die Ausdehnung derselben schließen kann. Ja ein Verzeichniß von Breitkopf führt bis zum Jahre 1762 nicht weniger als 50 Componisten unter der Rubrik „Symphonie" an. Jedoch nannte noch 1768 Boccherini seine Quartetten Op. I Sinfonie. Einzig die Mannheimer Schule, von der wir später hören werden, konnte aber für Haydn selbst ähnlich wie Ph. E. Bach, wenn auch auf bloß praktischem Gebiete, vorbildlich werden. Denn selbst die 1745 geschriebene Ddur-Symphonie Glucks, der doch der größte Zeitgenosse Haydns auf instrumentalem Gebiete war, erscheint als ein unscheinbar kleines Gebilde aus kurzathmigen Motiven in drei Sätzen, das erste Alle-

gro ohne die entscheidende dialektische Gegenüberstellung und architektonische Ordnung, eine muntere Unterhaltungsmusik des Streichquartetts, zu dem nichts als 2 Hörner treten.

Haydn schrieb nun seine erste Symphonie, nachdem er die Form an sich durch Ph. E. Bachs Claviersonate sicher gewonnen und im Quartett selbst festgestellt hatte, im Jahre 1759 und zwar für Streichquartett, 2 Oboen und 2 Hörner, sowie er die Kapelle des Grafen Morzin, dessen „Directeur" er damals geworden war, besetzt fand. Sie geht ebenfalls aus D und läuft mit Presto, Andante und Presto rasch ab. Die Zweitheiligkeit erscheint jedoch in jedem Satze. Das erste Allegro zeigt seinen kräftigeren Gattungscharakter. Zwei, ja drei Themen sind da, jedoch von thematischer Arbeit ist auch noch nicht viel zu spüren. Doch im Andante kommt ein kleines imitatorisches Spiel vor. Dagegen das Ganze ist von sicherem symmetrischen Aufbau. Sogleich die zweite Symphonie in Cdur aber, welche er einige Jahre später als Kapellmeister des fürstlich Esthérhazyschen Hauses schrieb und Le midi nannte, zeigt eine erste Ahnung von der Bedeutung der Sache als solcher. Sie hat eigentlich fünf Sätze, nämlich nach dem ersten Allegro ein eingeschaltetes „Recitativo" für Geige mit Begleitung, bei dem Haydn wol die persönliche Einführung eines neugewonnenen fürstlichen Violinspielers bezweckte, und außer den Instrumenten der ersten Symphonie noch Flöten, Fagotte und Violone.

Das erste Allegro wird hier durch ein kurzes ernstes Larghetto eingeleitet und beginnt selbst mit dem Einsatz aller Instrumente in einem kräftigen Unisono, ein zweites kürzeres Thema sowie zahlreiche Motive und Figuren folgen, meist einem einzelnen Instrumente Gelegenheit bietend sich zu zeigen. Der zweite Theil beginnt in der Dominante und zwar mit einem neuen Thema. Doch spielen dazwischen Figuren aus den Motiven des 1. Satzes und führen in bunterer Modulation zu der Repitition, die abermals der ersten Violine ein Solo giebt, aber sonst einfach zum

Schlusse läuft. Das Ganze hat ungleich mehr räumliche Ausbreitung wie Bedeutung und Mannichfaltigkeit der Motive als die erste Symphonie und läßt durchaus den Mann ahnen, der aus dem Orchester mehr und mehr einen gewaltig redenden Riesen machen sollte.

Der jetzt folgende Satz also, das Recitativo ist eine Einschaltung, die mit unserer Sache nichts zu thun hat, eine Uebertragung der Opernrecitation auf die Instrumentalmusik, wie sie übrigens schon in dem Andante der ersten Sonate Ph. E. Bachs vorkommt. Hier mag sie bestimmtem äußeren Zwecke dienen sollen, bedeutet jedoch selbst künstlerisch nichts, weil sie bloße Nachahmung ist. Doch bleibt es immerhin ein früher Vortraum der mächtigen Recitative, die in dem ungeheuren Drang seiner Gefühle und seiner Geisteserschauung einst Beethoven in Symphonie, Quartett und Sonate einführen sollte, aber ohne jeden Zusammenhang mit der Sache selbst, wie er im Gegentheile bei Beethoven so sicher dasteht und so ergreifend wirkt.

Der eigentliche 2. Satz also ist ein Adagio, ihm folgt als 3. ein Menuet, und hier haben wir zum besseren Verständnisse zunächst wieder der symphonistischen Kunstform und dann weiter Haydns persönlicher Lebensgeschichte unseren Blick zuzuwenden.

4. Andante, Menuet, Finale.

Schon die Mehrsätzigkeit der Symphonie, die also bereits in der alten breitheiligen Sinfonia der Italiener erschien, erinnert zugleich an das Musikgenre, das im 17. und 18. Jahrhundert so beliebt und berühmt war wie ein Jahrhundert früher das Madrigal, — jene Suite oder Partita, die Folge von Tänzen, deren Zusammengehörigkeit äußerlich ebenfalls die gleiche Tonart kenntlich machte. Eingeleitet wurde dieselbe ja oft durch eine ouverture, das heißt die durch den Pariser Operncomponisten Lully begründete „französische Ouverture", die im Gegensatz zur Sinfonia

mit einem kräftig pathetisch rhythmisirten kurzen Adagio begann, auf das ein Allegro folgte, worauf das Adagio wiederholt ward. Das letztere fiel später fort und so haben wir hier äußerlich ebenfalls den ersten Sonatensatz mit Adagio und Allegro, welches letztere auch namentlich dadurch an das der alten Ouverture erinnerte, daß es wie diese viel contrapunktische Arbeit enthielt. Auf die Ouverture folgte wie wir hörten gewöhnlich die vornehme Allemande, ihr andere Tänze, wie die italienische Corrente, die spanische Sarabande, der französische Menuet, und häufig auch eine „Aria" oder ein Air, ein einfaches Lied. Den Schluß machte die heitere englische Gique.

Jenes Lied, das in der Oper auch Cavatine hieß, war nun auch häufig Mittelsatz der italienischen Sinfonia und blieb es dann überhaupt in der Sonatenform. Die Hauptsache ist hier der Gesang. Daher beherrscht die eine Hauptmelodie das Ganze und alles Uebrige erscheint nur als ihr Schmuck oder vielmehr ihre Folie. Mit der äußeren Ausdehnung und inneren Bereicherung der Sonatenform erhielt dann auch dieser Satz eine reichere Fülle von Motiven und vor allem eine möglichst ausdrucksvolle Sprache. Das Cantabile e mesto in Ph. E. Bachs Dmollsonate aus der 3. Sammlung „Clavierfonaten nebst einigen Rondos", die in Leipzig 1781 erschienen, erinnert gerade nach dieser letzteren Seite hin nicht bloß an die Adagios Haydns, sondern sogar merklich an schönst empfundene Stellen aus der Zauberflöte und erklärt Mozarts Wort über ihn: „Er ist der Vater, wir sind die Buben". Der reichere Inhalt gliederte sich dann bald in zwei Theile, die beide wiederholt wurden und gar dann ebenfalls eine Coda bekamen. Doch hat der 2. Theil nicht etwa eine Durchführung, sondern zeigt nur die Hauptstimmung in anderem Lichte, wozu namentlich der Wechsel von Dur und Moll diente. Dieser letztere stellte sich auch als Maggiore und Minore oder umgekehrt mit neuen Themen fest, wobei das Ganze mit der

Zeit rondoartig wurde. Ebenso natürlich aber führte die mehr ausgeschmückte und bereicherte Wiederholung des einen Hauptgedankens allmählich zur wirklichen Variationenform.

Die Variation an sich rührte hauptsächlich von der Pflicht des Sängers oder Virtuosen her sein Gesangthema, so oft es wiederkehrte, in neuem Schmuck zu zeigen, und was ehemals ihm allein überlassen war, übernahm jetzt der Componist. Hier aber hatte dieser zu zeigen, ob er Geist und vor allem Gemüth genug habe, das eine Motiv stets mehr zu bereichern und zu vertiefen. Denn die thematische Gestaltung war hier ausgeschlossen, es mußte der Charakter des Liedes gewahrt werden, und so gehörte hier die andere Seite der Musik und vor allem der deutschen Musik, der Gesang aus voller inneren Seele dazu, um dem männlich geistvollen Dialog des 1. Satzes ein ebenbürtiges Geschöpf zur Seite zu setzen. Nichts ist denn auch mehr ein Product der deutschen Art als dieses Adagio der Sonate, und es bedurfte des vollen Erwachens der Innerlichkeit, wie sie eben das vorige Jahrhundert kennzeichnet, um diesem an sich geistig armen Wesen einen Gehalt zu geben, der es schließlich fast als reicher erscheinen läßt denn die ganze übrige Symphonie. Die völlige Beherrschung der musikalischen Technik konnte vorhanden sein und doch hier innerlich alles öde erscheinen. Allein wenn die einfache Form wirklich mit Seele erfüllt war, dann ist es eben auch ganz Fausts Schilderung von Gretchen „umfangen in der kleinen Welt": der tiefste Reichthum aus innerlichem Seelenfrieden. Und wirklich hat noch eine der jüngsten monumentalen und stofferfüllten Orchesterschöpfungen dieses Styles, Liszts symphonische Dichtung „Faust" hier die Aufgabe ebenso sicher erfaßt und gelöst, wie sie in der Sache gestellt von Haydn tief im Innern aufgenommen und von Mozart und Beethoven in einer Weise gelöst worden ist, daß das Adagio der deutschen Symphonie zu dem Schönsten gehört, was nicht bloß die Musik sondern die Kunst überhaupt

besitzt. Hier hat ebenfalls Haydn wesentlich den Frühling herbeiführen helfen. Denn ihn selbst brachte das Leben zu jener Vertiefung und Sammlung in sich selbst, die hier allein aus dem Vollen des Gemüthslebens schöpfen läßt.

Darüber haben wir uns zunächst noch etwas zu verbreiten.

Jenes Küssen der Schwelle, als der in London weltberühmt gewordene Greis das väterliche Haus wiederbetrat, bezeugt schon allein das wirklich Gemüthvolle von Haydns Wesen. Wir vernehmen jedoch schon aus der Kinder- und ersten Jugendzeit Züge, die auf das volle Erwachtsein zunächst solchen innigeren Familiensinns hinweisen, vor allem bei der Aufnahme und Unterrichtung seiner jüngeren Brüder im Capellhause in Wien. Einen tieferen Blick aber läßt in den innerlichen Bestand seines eigenen Wesens jene schöne Handlung des ebenfalls armen Chorsängers thun, der den aus dem Capellhause entlassenen, aller Mittel entblößten jungen Mann von der Straße in seine Dachkammer aufnahm und neben der eigenen kleinen Familie den Winter über wohnen ließ. Solche Aufopferung ohne jede Hoffnung auf Lohn gewinnt uns einzig die eigene Herzensgüte. Schwere Prüfung des inneren Empfindens kam dann über ihn, als die Geliebte statt sein Weib zu werden, ins Kloster ging, — ungleich schwerere, als ihre ältere Schwester, älter auch als Haydn selbst, seine Frau ward. Denn sie war verschwenderisch und bigott, zanksüchtig und boshaft und machte ihrem Mann durch ihr ganzes Wesen das eigene Haus zeitlebens fast zur Hölle. „Sie hat mich oft in Wuth gebracht", sagte noch in später Erinnerung Haydn selbst zum Geiger Baillot. Nun lebte er da „in seiner Einöd", in Eisenstadt in Ungarn, entsprechender Umgang fehlte ihm, man kennt ja die Bildung der Musiker jener Zeit, und wie wenig hätte doch in dieser Hinsicht Haydn selbst bedurft! Was blieb ihm als die Musik? Nächst der Natur war sie sein Trost, seine Hilfe, seine Geliebte. Und wenn er dann nach seiner

Gewohnheit die Mußestunden bei Jagd- und Fischfang in Gottes freier Natur zubrachte, dann war sie ihm erst recht zur Seite und die bloßen Volksweisen wurden Laute seiner eigenen Seele, seine Wehmuth ertönte in Liedern, die wiedergewonnene Ruhe und Heiterkeit der Seele in oft schon unsäglich innigen Dankes- und Freudenlauten, — man hört es aus hundert Stellen seiner Adagios.

Hier vor allem kam also wieder das Leben und Bedürfen wenn auch von ganz anderer Seite seinem Künstlerthum zur Hilfe. Wollte er im ersten Satze dieser Sonatenform den tüchtigen Componisten zeigen und sich selbst wie seinen aufrichtig verehrten Fürsten und Herren geistig befriedigen, so hielt in diesem Adagio seine Seele Zwiesprach mit sich selbst, das deutsche Gemüth tönte sich aus und was ebenfalls nicht zu übersehen und zu vergessen ist, gerade in diesem Punkte kam ihm seine nähere Umgebung entgegen, diesen Seelenzug verstand der Ungar von je und wenn man es nur aus den wundervollen Volksweisen wüßte, die in Ungarn leben und die selbst der Zigeunermusik über ihr sonstiges bloßes Natursinnenwesen hinaus einen gewissen menschlich ergreifenden Widerhall geben. Ja einzelne, wenn auch seltene Anklänge an diese melancholische Art der östlichen Weisen haben früh und spät Haydns eigene Werke aufzuweisen.

Betrachten wir nun das Adagio unserer ersten Symphonie selbst, so ist freilich von solchem tieferen Erwachen der persönlichen Empfindung, von der „Durchdringung und Sättigung des künstlerischen Individuums" ganz und gar nicht die Rede. Im Gegentheil ist das Ganze diesmal nur der Rahmen für das virtuose Spiel zweier Instrumente und daher alles bloß Passagenwerk, zum Schluß sogar wieder recitativischen Charakters. Doch bleibt die Form selbst in ihrer einfachen Eigenthümlichkeit gewahrt. Eine Symphonie oder vielmehr Sinfonia im alten Style dagegen, ursprünglich wirklich auch nur zu der italienischen Oper

Acis und Galatea bestimmt und aus dem Jahre 1763 herrührend, hat ein Andante mit „grazioso" bezeichnet. „Der idyllische liebliche Charakter hält an bis zur letzten Note, das Ganze giebt ein wahrhaft anmuthiges Bildchen," sagt in seiner quellenmäßigen Biographie Haydns C. F. Pohl und theilt von einer anderen dreisätzigen Symphonie aus dieser frühen Zeit den Anfang des Andantes mit, der allerdings gleich der wohlbekannten „Serenata" aus Op. 3 Nr. 5 eine zarte und innige Stimmung in echt Haydnscher Naturanmuth ausspricht. Wenn nun auch alles dieses noch sehr einfach in der Melodie wie namentlich in der Modulation ist, Eines ergiebt sich dabei als feststehend, die individuelle Stimmung, sei es sanfte Melancholie, schöner Seelenfriede oder dankbar glückliches Aufathmen des Innern. Und dies ist entscheidend, weil es bei Haydn selbst wie bei seinen Nachfolgern den entwicklungsfähigen Lebensstoff des Ganzen abgab.

Der dem Adagio folgende letzte Satz, das „Finale" der Sinfonia, war also ursprünglich nur raschere Wiederholung des 1. Satzes, wurde aber bei selbständigen Compositionen bald auch ein selbständiges Stück. Den Charakter der heitersten Laune jedoch behielt er nach wie vor und erinnert so an den Tanz, ohne außer als Rondo von diesem unmittelbar die Form zu entlehnen. Schon in der ersten Symphonie Haydns aber sehen wir wie in seinem ersten Quartett und jener Sonate von 1766 einen Menuet eingereiht, und gewöhnlich schreibt man also diese Einschiebung überhaupt Haydn zu. Doch kommen Tänze neben Adagio, Allegro, Presto schon in älteren, ebenfalls „Sonate" benannten Musikstücken vor z. B. eine Sonata jenes Paradies von 1746 besteht aus Andante und Minuetto. Jedenfalls aber hat er durch seine Behandlung dieser Form als Kunstform ihre ständige Aufnahme in die Sonatenform für Quartett, Symphonie u. s. w. veranlaßt.

Daß hier die Suite oder Partita den nächsten Anstoß

gab, ist wenig zweifelhaft, jedoch nicht ohne eine Ueberleitung durch andere Formen, besonders die sogenannte Cassation oder das Divertimento, ein vielsätziges Stück, welches die Sonate und Suite noch in sich vereinigt zeigt und seine schönste Vollendung in Beethovens Septett erreicht hat. Dasselbe wurde auch besonders zu jenen damals so sehr beliebten Serenaden benutzt und bekam daher auch noch diesen Namen. Ja die Absicht dabei auf eine bestimmte Individualität zu wirken gab hier dem Ganzen schon einen bestimmten Verlauf und daher inneren Zusammenhang, zugleich ein neues Entwicklungsmoment des Psychologischen in dieser Form. Aehnlich waren die sogenannten Scherzi für Instrumente, sie bestanden aus Allegro, Menuet, Adagio, Finale. In diesen Stücken walteten also neben dem der Cavatine nachgebildeten Andante auch noch andere Lied- oder vielmehr Tanzliedformen, und schon die Haydnsche Edur-symphonie vom Jahre 1763 wie das Quartett Op. 20 Nr. 5 haben z. B. als Andante eine Siciliana. Den Menuet aber neben den drei anderen Sonatensätzen ständig zu machen, mochte ihn die ungemeine Beliebtheit dieses Tanzes in jener Zeit veranlassen. Ihn tanzte die ganze vornehme Welt von damals, und noch heute erinnert uns ein echter Menuet an die für uns komische graziöse Würde der Zopfzeit. Allein ihn tanzte auch wenn nicht das Volk auf dem Lande, so doch der Bürger in der Stadt. Für ihn hatte Haydn, der selbst ja als junger Mensch oft genug zum Aufspielen genöthigt gewesen war, den Menuet geschrieben und schnelle Beliebtheit gerade in diesen Kreisen damit gewonnen. So hat der Menuet bei Haydn sogleich in den ersten Sonaten die ganze „österreichische Nationalheiterkeit" und Wiener joviale Laune angenommen, seinen distinguirten Charakter aber in der künstlerischen Form durchaus behalten. Denn es ist nicht zu sagen, wie fein und geistreich oft diese Ueberraschungen, heiteren Züge, Scherze und Witze eingeführt werden und so mit bestimmtester künstlerischen

Absicht eine humoristische oder auch bloß behagliche und wol gar weich melancholische, aber immer naturgemäße Laune oder vielmehr rein menschliche Stimmung bereitet und angehalten wird. Anfangs mehr bloß kräftig und derb aber auch gesund wie das Volk wird der zweimal achtaktige Dreivierteltaktsatz bald zu einem vollen Tanz- und sogar Stimmungsbilde wechselndster Art erweitert und vervollkommnet. Sein Trio, eigentlich selbst nur ein zweiter Menuet, aber erinnert am meisten an die eigentliche Volksweise und hat oft deren ganzes wonnig-wehmuthvolles Tönen.

Jenen kernigen Volkscharakter trägt denn auch sogleich der Menuet der ersten Symphonie Haydns. Eine Adursymphonie vom Jahre 1765 aber hat auch schon zum Trio eine jener melancholischen Weisen des Ostens, wie sie noch tiefer gefärbt im Menuet der überaus charaktervollen Cismollsonate für Clavier hervortritt. Mehr und mehr jedoch springt dann die joviale Laune, der Witz und ein Quell echten Humors hervor, der bis in Haydns späte Jahre sprudeln sollte und förmlich zündend auf die Hörer wie auf die nachfolgenden Talente wirkte. „Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt", sagte Haydn selbst, und Mozart wie Beethoven sind hier so gut wie im Adagio auf eine wahre Wunderquelle inneren Lebens hingelenkt worden. Bei Haydn selbst war es anfangs der Uebermuth der Jugendgesundheit, wurde aber mit steigendem Ernst des Lebens der Ausdruck einer inneren Heiterkeit, wie sie eben die Ueberwindung des Lebensleids als Gefühl der Freiheit des Willens und Geistes erzeugt. Es ist hier der Kunst oder vielmehr dem Ausdruck natürlichsten Lebens ein ganz neues Gebiet eröffnet worden und so Haydn gleich Lessing mit zu den Pioniren eines freieren und edleren geistigen Daseins zu zählen.

Und dennoch, trotz all seiner geistreichen Art und neckischen Schönheit bleibt dieser Menuet wie das daraus entwickelte Beethovensche Scherzo immer nur eine Art Zwi-

schenspiel, Ueberleitung oder Vorbereitung und dient sozusagen als Ausgleichung der Stimmung zur Aufnahme eines neuen und voll selbständigen Ganzen, nämlich des **Finales**. Dieses stellt den Sinn und Charakter des Haydnschen Menuets nun in vollem Glanze dar und wahrt allein auch die einzig naturgemäße dreitheilige Form der Symphonie als einer Art Drama in Tönen. Dies ersieht sich genau aus seiner Verschiebbarkeit. Schon in der Symphonie tritt er unter Umständen vor das Adagio, wenn die Wucht des ersten Satzes eine ausgleichende Ueberleitung zu dessen Stimmung erfordert. In der erwähnten Gdur-Sonate von 1766 ist er ebenfalls zweiter Satz und überhaupt in der Claviersonate oft sogar Schluß. Nie aber ist er Anfang des Stückes. Alles dies beweist seinen Charakter als Zwischenspiel und Episode am sichersten. In der Regel aber bleibt er, zumal in Quartett und Symphonie, die Verbindungsbrücke von der innig angerührten Empfindung oder auch ernst betrachtenden Stimmung des Adagios zum Finale. Diesem aber gilt es dann denjenigen entscheidenden Charakter zu geben, der uns völlig wieder zu uns und zum Leben hinüberleitet, und dies hat ebenfalls Haydn schon sogleich in seiner ersten Symphonie erkannt und gethan, und zwar obwol der concertirende Zug des ganzen Werkes auch hier nicht aufgegeben ist, — es steht als Haydnsches Finale da.

Die Form desselben war wie wir hörten meist das **Rondo**, ursprünglich ein Rundtanz, bei dem jeder einen Vers nach der gleichen Melodie sang, aber schon lange, namentlich durch Couperins Pièces de clavecin von 1713, für die Instrumentalmusik freier gestaltet Das Hauptthema tritt hier noch viel häufiger als schon im ersten Satze hervor und prägt eine sichere einheitliche Stimmung aus. Die Nebenthemen dagegen, Couplets genannt, treten mehr zurück, und so geht alles flott und rasch zum Ziele, gruppirt sich gut zusammen, gipfelt sich schlank und hebt sich leicht empor. Dabei war nun eben auf dieses stets wieder-

kehrende Hauptthema, das die harmonische Schlußstimmung bereiten sollte, stets neu vorzubereiten und es selbst in solcher Weise einzuführen, daß es jedesmal wie neu erschien. Die Mittelglieder, die Einführungen, die modulatorischen Färbungen, die contrapunktischen Auslegungen und rhythmischen Drucker hatten stets volle Heiterkeit und Frische des Geistes zu athmen. Denn die Musik sollte damals noch jederzeit froh entlassen. Und so konnte eben hier gezeigt werden, was ein Künstler an Können, was ein Geist an Hilfsquellen, das Innere an Lebensspende besaß. Daher kam es, daß in diesem Finale erst recht der Sitz jeder Art sprudelnder Laune und übermüthigen Scherzes war, und dazu bietet dem Componisten das Technische seiner Kunst ein unvergleichliches Mittel: die spielende Ueberwindung aller die Kraft so sehr reizenden Räthsel und Hemmnisse der contrapunktischen Gesetze! Es ist der Kampf Siegfrieds mit dem Drachen, die Lösung des Räthsels der Sphinx und was sonst uns von einer zwingenden Last befreit: eine Mauer, durch die wir nur mit dem Kopf glauben rennen zu können, öffnet sich zu dem Bilde befreitesten heiteren Daseins.

So wurde das Finale sogar zum eigentlichen Tummel- und Ringplatz der polyphonen Künste und erscheint in ihm in fast noch gesteigertem Maße der Wunderschatz der deutschen Contrapunktik herübergerettet und auf das erquickendste und geistvollste verwerthet. Solches freie Spiel der Kräfte, die ungezwungenste Behandlung der Motive, das Aufnehmen und Wiederfallenlassen, das neckische Anklingenlassen und Nasführen an allen Ecken und Enden zeigen denn auch Haydns Finales sofort, und dies beweist zugleich, wie gut er seine Fux, Mattheson, Ph. E. Bach studirt hatte. Die viersätzige Ddursymphonie aus dem Jahre 1762 hat sogar ein fugirtes Finale und die contrapunktische Kunst herrscht von Anfang an mit, nimmt zuweilen auch sogar ernstere Physiognomie an. Zuletzt aber stürmt alles im vollen Jubel davon und wir sehen die kleinen Zöpfe der munteren

Jugend fliegen. Denn wenn auch nicht mehr bloße Tanz- sondern echt musikalische Unterhaltung, — Unterhaltung war es immer, was jene Zeit in der Musik ihres Salon oder vielmehr ihrer „Chambre" (camera) suchte, und in erster Linie wollte auch Se. Durchlaucht, der Fürst Esterhazy nur — amüsirt sein. Allein der Herr war doch nicht ohne Geist, Bildung und Kunstsinn und vor allem von echt ungarischer Liebe für Musik. Und dies führt uns noch auf einen letzten Punkt, die Gunst des Schicksals, die Haydn erfuhr, zu entscheidender Zeit in voller Ruhe und Gleichmäßigkeit sein Talent, sein Wissen, sein Können ausbilden und erweitern zu können.

„Endlich wurde ich . . . als Kapellmeister bei Sr. Durchlaucht dem Fürsten Esterhazy an- und aufgenommen, allwo ich zu leben und zu sterben mir wünsche," schreibt er in einer Autobiographie, die schon im Jahre 1776 von ihm als einem der berühmtesten Künstler seines Landes für ein Werk: „Das gelehrte Oesterreich" begehrt worden war. Ueber diesen Aufenthalt haben wir also noch einige kurze Angaben zu machen, welche für die Erreichung des Zieles, Haydn als „Vater der Symphonie" und deren eigene Bedeutung erkennen zu lassen, eine neue Wegspende sind.

5. Bedeutung der Symphonie Haydns.

Die Fürsten Esterhazy hielten in ihrer Residenz Eisenstadt in Ungarn eine zwar bescheidene, doch immerhin dem obengeschilderten Orchester entsprechende Kapelle, die durch Haydn selbst stets mehr vervollkommnet wurde. Besonders Fürst Nikolaus, dem Haydn fast dreißig Jahre hindurch diente, der aber selbst ganz ebenso seinem künstlerischen Genius ergeben war, blieb unermüdlich in der Aufnahme der Productionen desselben und ward so förmlich zu dem, was Beethoven sich von den „Herren" vorstellte, von denen er im Jahre 1809, als er nach Kassel berufen worden war, ein Jahresgehalt zum Zweck der „Erfindung neuer Werke"

erwartete: „Miturheber jedes neuen größeren Werkes". Seine Liebe zu Kunst und Wissenschaften ging nämlich noch weit über seine sonst sprichwörtliche Neigung zu glänzender fürstlichen Erscheinung hinaus. Man kennt ja die unersättliche Lust des Magyaren an Musik: bei Festen muß ihm sein Cygan mit der Geige Tag und Nacht durch förmlich „auf dem Ohre sitzen"! Haydn selbst hat denn auch diesem seinem Mäcen in einem einzigen Worte ein alles bezeichnendes Denkmal gesetzt. „Mein Fürst war mit allen meinen Compositionen zufrieden", sagte er im Alter zu Griesinger, „ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef des Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen, ich war von der Welt abgesondert, niemand in der Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich originell werden."

Bezieht sich dies nun auch vorzugsweise auf die instrumentale Technik und Farbenmischung, weil ja die entscheidende Form seiner Compositionen in dem einfachen Gewande des Quartetts, ja der Claviersonate sich ohne alle diese Mittel feststellte, so ist hier doch ein immerhin wesentlicher Entwicklungspunkt der gesammten Instrumentalmusik berührt, um den wir uns zu bekümmern haben, ehe wir nun den letzten künstlerischen und geistig-poetischen Werth dieser Symphonie zu umschreiben suchen: Haydns Beherrschung des Orchesters.

„Hier erhielt Haydn Unterricht in fast allen Blas- und Saiteninstrumenten, sogar im Paukenschlagen," sagt Griesinger von dem Schulmeister in Hainburg, bei dem der Knabe zuerst Musik lernte, und sein eigenes Dankeswort über diesen Mann vernahmen wir oben. Ebenso hatte er nach eigener Angabe im Kapellhause in Wien sehr tüchtige Lehrer „auf verschiedenen Instrumenten" gehabt. Ferner war jenes „Gassatim gehen", das Serenadenbringen sein großes jugendliches Vergnügen, und in den kleinen Kapellen

selbst mitzuspielen, hatte ihn ja, ehe er selbst eine solche leitete, fast stets die liebe Noth genöthigt. So war er im Orchester praktisch daheim, wie nur je ein Componist es gewesen ist. Gleichwol, und wenn selbst seine Menuets von Anfang an völlig orchestermäßig gewesen sein mögen, ist er gerade auf dem Gebiete der Verwendung der Dynamik und der Farbengebung bei diesem Instrumentalkörper nicht ohne unmittelbares Vorbild gewesen, ja vielleicht weniger „original" als in der Fertigstellung der Sonatenform, die allerdings dem gesammten Schaffen der modernen Instrumentalmusik zugrunde liegt.

Der Schmierer Sammartini hatte in seinem Orchester schon die 2. Violine wie die Bratsche selbständig gemacht. Allein erst die nicht mehr aufzugebende reiche Harmonie und obligate Stimmführung der deutschen Musik brachte hier einerseits die Aufnahme von mehr Instrumenten und ihre selbständige Beschäftigung, andrerseits die kenntlichere Benutzung ihrer Individualität, und darin eben ist die obengenannte Mannheimer Schule entscheidend geworden.

Im Jahre 1777 schreibt Mozart seinem Vater von Mannheim aus: „Das Orchester ist sehr gut und stark, auf jeder Seite 10—11 Violinen, 4 Bratschen, 2 Oboen, 2 Flöten und 2 Clarinetten, 2 Hörner, 4 Celli, 4 Fagotte, 4 Contrabässe und Trompeten und Pauken." Schon zwanzig Jahre vorher aber war diese Kapelle berühmt gewesen und nach allgemeinem Urtheil sogar die beste in Europa. „Hier ist der Geburtsort des Crescendo und Diminuendo und hier war es, wo man bemerkte, daß das Piano, welches vorher hauptsächlich als Echo gebraucht wurde und gemeiniglich damit gleichbedeutend genommen wurde, sowol als das Forte musikalische Farben sind, die so gut ihre Erscheinungen haben als roth oder blau in der Malerei," schreibt Burney, und jedenfalls ist diese besondere Art des Vortrags hier zuerst systematisch entwickelt und sozusagen stylisirt worden. Denn J. F. Reichardt bedauerte noch 1771, daß Graun in Ber-

lin und Hasse in Dresden sich nie des Crescendo und Decrescendo bedient haben. Doch hatte gerade in Dresden der ausgezeichnete Concertmeister Pisendel schon eine feinere Nüancirung im Orchester eingeführt und auch Jomelli in Stuttgart übte dieselbe. Reichardt aber empfand ebenfalls in Mannheim die Wirkung solcher vollendeten Dynamik so, daß ihm beim Crescendo der Athem ausging und erst beim Diminuendo wiederkam. „Kein Orchester der Welt hat es je dem Mannheimer zuvorgethan,“ sagt Schubart in seiner Aesthetik, „sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo ein wie in die Ferne hinplätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch.“

War dies für die Absicht der dramatischen Beseelung der Instrumentalmusik ein unvergleichlicher Neugewinn, indem man so in der That den Athem des Lebens selbst wiederzugeben vermochte, so bot ein anderes Mittel, die richtige Verwendung der einzelnen Instrumente und vor allem ihre geschickte Mischung ein bedeutsames Mittel zu der individuellen Charakterisirung, die Möglichkeit sozusagen Farbe und Auge der dargestellten Physiognomie wiederzugeben. Wenn nun hier das mit ganz ausgezeichneten Virtuosen besetzte Mannheimer Orchester ebenfalls den Vortritt hatte, weil solche Kräfte förmlich zu ihrer entsprechenden Verwerthung aufriefen und so die Spieler selbst zugleich Componisten für Aufführungen ihres eigenen Orchesters wurden, so hatte dies den Vorzug, sich auch durch die bloße Partitur weiter verbreiten zu können, während jene dynamische Vortragsart auf der persönlichen Disciplin beruhte und daher auch lange specieller an Mannheim gefesselt blieb, bis Mozart nach 1780 dieselbe ebenfalls in die weite Welt brachte. „Es ist eine Armee von Generälen, gleich geschickt den Plan zu einer Schlacht zu entwerfen wie darin zu fechten,“ sagte einfach Burney von der Mannheimer Kapelle.

Dies bezieht sich allerdings erst auf die 1770er Jahre. Allein der Stifter der Schule, Johann Stamitz, war doch

schon mehr als zwanzig Jahre vorher thätig gewesen und selbst Symphoniecomponist. Ihm müssen wir also in diesem Punkte den Vortritt und die Vorbildschaft für Haydn zusprechen und es ist wol nicht zu zweifeln, daß er diese Werke auch kannte. Denn der alte Mozart schreibt 1777, daß „von diesem berühmten Hofe die Strahlen wie von der Sonne durch ganz Deutschland, ja durch ganz Europa sich verbreiten" (Mozart. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Leipzig 1880), und sollte es mit den Instrumentalwerken der Componisten dieses Hofes anders gewesen sein? Ebenso sind hier noch der Casseler Agrell und der Franzose Gossec zu nennen, die Haydns Vorgänger in der Symphonie mit vielen Instrumenten waren, und letzterer hat auch schon wie Haydn den Menuet in derselben verwendet. Während also die oben erwähnte Symphonie Glucks außer dem Quartett der Geigen nur noch 2 Hörner, eine im Jahre 1759 gestochene Ph. E. Bachs aber nur 2 Violinen, Bratsche und Baß hat, benutzt die erste Haydnsche Symphonie schon außerdem 2 Oboen und 2 Waldhörner, die zweite, Le midi genannte, aber gar 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner, sodaß die Eisenstadter Kapelle allein sie in dieser Besetzung zunächst gar nicht auszuführen vermochte. Darum blieb es auch vorerst gewöhnlich bei jener einfachen Besetzung, und erst allmählich kam unser Haydn dazu, auch nach der dynamischen und individualisirenden Weise mit seiner Kapelle und den einzelnen Instrumenten jene Versuche zu machen, „was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt". In dieser Hinsicht aber hat er auch später in Wien zuerst von Gluck und dann von Mozart außerordentlich viel, ja das Beste gelernt. „Ich war auf keinem Instrumente ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller", sagte er zwar mit vollstem Rechte im Alter, aber ebenso mit Recht fügen wir den bescheidenen Ausspruch des Greises gegen den Claviermeister Kalkbrenner hinzu: „In meinem Alter habe ich erst gelernt

die Blasinstrumente zu gebrauchen, nun da ich's verstehe muß ich fort und kann es nicht anwenden."

Wenn wir nun zuletzt, nachdem alles für unsere Sache allgemeinhin Entscheidende ausgesprochen worden ist, noch einiges Besondere in Haydns erstem Schaffen zu berühren haben, so stellt sich ebendarin vor allem fest, daß es das Selbsteigene, die persönliche Stimmung und was von dort aus an Leben und Kunst erfaßt und innerlich in die concrete Individualität verschlungen wurde, auch stets war, was den Ausschlag für dieses künstlerische Schaffen gab. „Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Clavier", sagt Griesinger und hörte ihn bei Erwähnung dieser Dinge selbst aussprechen: „Ich setzte mich hin, fing an zu phantasiren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war." Aber er fing doch nicht eher wirklich zu schreiben an, als bis er seiner Sache gewiß war, und trachtete die „Idee", die er „erhascht" hatte, dann wirklich zu „sonteniren". Daher schuf er auch immer „aus einem Guß", war aber nach eigener Versicherung nie ein „Geschwindschreiber" und was er schrieb auch nicht wie bei vielen anderen Componisten seiner Tage so, daß „nichts im Herzen sitzen blieb". Freilich war nun hier von Tiefe der Seelenstimmung, von geistig ergreifender Gewalt des ganzen Inhalts noch nicht viel Rede, und man darf nicht an ein Stück wie das allerdings auch nirgend in der Kunst übertroffene Pastorale in Bachs Weihnachtsoratorium oder andere Sätze des gewaltigen Leipziger Cantors denken, ohne jeden Sinn und Geschmack für diesen ersten Haydn zu verlieren. Allein schon von den sechs „großen Orchestersymphonien", die im Jahre 1774 Ph. E. Bach für van Swieten schrieb und in denen er „sich auf des Bestellers Wunsch ganz gehen ließ", sagt J. F. Reichardt, schwerlich sei je eine musikalische Composition von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer genialen Seele entströmt, und meint von unserem Haydn, wenn er als Tonsetzer zu irgend

einer bestimmten Klasse gerechnet werden könne, so sei es wol zu der der Humoristen. Er rühmt denn auch ebenso von Haydn bereits 1782 seine „originellste Laune" und den „lebhaftesten angenehmsten Witz" und sagt mit Grund, es habe wol nie ein Componist soviel Einheit und Mannichfaltigkeit mit soviel Annehmlichkeit und Popularität verbunden.

In der That liegt hier der Schwerpunkt: Haydn führt uns ins Leben und giebt uns die Bilder seiner nächsten natürlichen Stimmungen, ja eines ganzen Stimmungsverlaufes im Wechsel und Gewoge dieses unmittelbaren Lebensempfindens. Daß dies alles bei ihm selbst früh und spät noch sehr einfach und sogar kindlich bleibt, lag im Gesammtcharakter seiner Zeit, die sich bei uns erst soeben auch in der Kunst solchen realeren Lebensdingen zuwandte. Allein hier ward fern von Wort und Bühne bloß durch Töne der treffende Ausdruck für diese lebendigen Prozesse des individuellen Empfindens gesucht, und gelangte dieses selbst erst zum volleren Erwachen, so mußten solche Keime voll aufblühen. Und es kam so. Wie auf Klopstock und Lessing Goethe und Schiller, so folgten auf Gluck und Haydn Mozart und Beethoven, und hier eröffnete sich das Verstehen und Darbilden des Lebens bis zu seinem tiefsten tragischen Conflict. Dabei war es denn entscheidend, daß die vorhandene Form eine cyklische war d. h. auf organische Art einen in sich selbst zurückkehrenden Stimmungsverlauf oder geistigen Prozeß darzustellen vermochte, sich also in gewisser Weise gleichartig neben das Drama stellte. Was dies bedeutete, erfuhr die Welt hundert Jahre später als Haydns erste Symphonie durch jene „Symphonische Dichtung", die den inneliegenden Sinn der Sache, den auch Beethovens „poetische Idee" so kenntlich enthüllt, erst völlig aufdeckte. Dort liegt denn auch der geistige wie formelle Fortschritt der Musik über Bach und Händel hinaus.

Was nun noch Haydn selbst betrifft, so hat er allerdings

später in seinen entscheidenden Werken, in den großen Quartetten und den Londoner Symphonien, die sogleich vollendet ausgeprägte cyklische Form der vier Symphoniesätze auch festgehalten. Aber im allgemeinen hat er sich daran nicht knechtisch gebunden und erscheint eben dadurch als frei schaffender Künstler. Unter den ersten Symphonien beginnen noch manche mit einem großen zweitheiligen Adagio und haben viele nur die altherkömmlichen drei Sätze. Das Quartett Op. 54 Nr. 2 bringt als Finale ein Adagio von einem Presto unterbrochen, nebenbei gesagt in der ganzen Art lebhaft an das Adagio in Beethovens Sonate Op. 31 Nr. I erinnernd. Am wechselndsten zeigt sich Haydn in der Clavierfonate. Denn hier war bei ihm absolut nichts als die eigene Stimmung thätig und ihr allein auch zu folgen. Viersätzig ist sie bei Haydn äußerst selten, zweisätzig sehr oft und dreisätzig der Regel nach. Im ersten Satz ist häufig Allegro und Andante der Sonatenform noch ein ununterschiedenes Eins. Ein höchst charakteristisches Beispiel aber, daß bei Haydn die Sonatenform von Anfang an nicht entfernt die bloße Aneinanderreihung von allerlei verschiedenen Sätzen sondern ein organisches Gebilde ist, das einen bestimmten Lebensgehalt und Stimmungsverlauf ausspricht, ist der erste Satz der Adurfonate (Edition Peters Nr. 30), der mit einem Adagio schließt, welches eine Art pathetischer Anrede darstellt, als hätte nun da Einer, wie es im wirklichen zweiten Sonatensatz ist, wirklich etwas aus seinem Innern heraus zu sagen: es ist aber noch nicht gereift, noch nicht concentrirt genug, um selbst ein Ganzes zu werden, und so schließt es, nicht etwa als willkürliches Anhängsel, sondern wirklich schon als „dienender Theil“ sich an. Nichts beweist so sehr das sichere Lebensgefühl des Künstlers wie ein solcher kenntlicher Keim eines organischen Gebildes. Ebenso ist hier der Menuet noch häufig als Tempo di Minuetto zugleich Finale. Aber dabei bekundet sich ebenfalls schon in den ersten kleinen Werken der gesunde eigene Sinn,

der nicht mehr und nicht weniger ausspricht, als er gerade zu sagen hat. Er hat uns aber auch wirklich etwas von sich selbst zu sagen, und ob es gleich noch ziemlich wenig ist, interessirt es uns doch, weil es sein eigen ist, und wir verstehen es und hören es gern, wie wir unsere Kinder gern hören, wenn sie das Allgekannte auf seine eigene Weise, also neu aussprechen. Ja die Unbeholfenheit gewährt dabei einen erhöhten Reiz, weil sie die volle Eigenart und Wahrhaftigkeit des Gesagten bezeugt.

Allmählich aber ward schon bei Haydn, wie Reichardt es ausdrückt, „die Laune männlicher, die Arbeit durchdachter, bis durch erhöhte und ernstere Gefühle auch ernsteres Studium und vor allem Effekt und dadurch der reife originelle Mann und bestimmte Künstler sich darstellte". Er selbst wird sich denn auch der Quelle, aus der sein Schaffen fließt, immer mehr bewußt und bestrebt sie sich auch stets rein und treu zu erhalten. „Die freien Künste und die so schöne Wissenschaft der Composition dulden keine Handwerksfesseln, frei muß das Gemüth und die Seele sein", bescheidet er im Jahre 1779 eine Gesellschaft, die ihn nur unter der Bedingung aufnehmen wollte, daß er ihr nach Gefallen alljährlich etwas componire. Im Jahre 1781 übergiebt er einem geistig gebildeten Wiener Musikkenner seine Lieder, um dessen Meinung „in Betreff des Ausdrucks" zu hören, und versichert seinem Verleger, daß dieselben „durch den mannichfaltigen natürlichen und leichten Gesang vielleicht alle anderen übertreffen werden." Es seien eben keine Hofmannschen „Gassenlieder, wo weder Idee noch Ausdruck herrsche", fügt er hinzu und will die Lieder auch selbst zuerst singen, damit eben dieser künstlerisch gewollte Ausdruck wirklich und ganz hervortrete. „Durch die Gegenwart und den wahren Vortrag muß der Meister sein Recht behaupten", sagt er höchst bezeichnend, und wir gedenken dabei unseres Ph. E. Bach, des Vaters der modernen Claviermusik, und seines Wortes über die „accurateste

und genaueste Ausführung" der Musik, sowie des ersten musikalischen Dramatikers, des großen Gluck, als er die Gegenwart des Componisten bei solcher Musik so nothwendig nannte wie die Gegenwart der Sonne in den Werken der Natur. Die gleiche Forderung stellt daher R. Wagner.

Ebenso sagt er im Jahre 1787 von den bekannten „Sieben Worten", nämlich des Erlösers am Kreuze, sie seien bloß durch die Instrumentalmusik dergestalt ausgedrückt, daß es „dem Unerfahrensten den tiefsten Eindruck in seiner Seele erwecke", und in der That ist hier jedesmal die Stimmung höchst kenntlich, wenn auch nach unserer heutigen Empfindung und mit S. Bach verglichen mehr zart und weich als tief und groß wiedergegeben. Endlich aber sendet er im Jahre 1790 seiner hochgeehrten Wiener Freundin Frau von Genzinger eine Sonate, „ganz neu und bloß auf ewig für ihre Gnaden bestimmt". Das Adagio habe „sehr vieles zu bedeuten, habe viel Empfindung", sagt er. Und wenn er hinzufügt: „Ich hätte Euer Gnaden so vieles zu sagen und so viel zu beichten, von welchem mich niemand als bloß Euer Gnaden allein lossprechen können", so vernehmen wir aus dieser Sonate — es ist nach allen Anzeichen die in Esdur, Edition Peters Nr. 3, — im ersten Satze deutlich das Zwiegespräch einer männlichen und weiblichen Stimme und in dem Adagio cantabile die ruhige Zusprache einer in sich befriedeten edlen Seele, — der Widerhall von Haydns eigenem inneren Gemüthszustande, dessen heiteren Frieden hier das letzte Tempo di Minuetto auch aufs natürlich einfachste und daher liebenswürdigste ausspricht.

Die wachsende innere Fülle und Männlichkeit brachte dann später auch „Ideen, welche seinem Gemüthe vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte". Er selbst erzählte Griesinger, wie er in seinen Symphonien öfters „moralische Charaktere" geschildert habe: in einer seiner ältesten sei die Idee herrschend, wie Gott mit einem

verstockten Sünder spreche, ihn bitte sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör gebe. Eine der früheren Symphonien aber hieß „der Philosoph", eine andere „die Zerstreute", ein Divertimento „der verliebte Schulmeister", — allüberall Keime jener sicheren Lebensporträtirung, zu der er vor allen anderen Künstlern die Instrumentalmusik gemacht hat.

So durfte er am Ende seiner Tage mit Recht sagen: „Ich glaube meine Schuldigkeit gethan und der Welt durch meine Arbeit genutzt zu haben." Schon 1766 nennt ihn denn auch die Wiener Zeitung den Liebling unserer Nation, dessen sanfter Charakter sich jedem seiner Stücke eindrücke. Seine Arbeit habe, heißt es dabei, Schönheit, Ordnung, Klarheit und eine feine und edle Einfalt, in seinen Symphonien sei er ebenso männlich kräftig wie erfinderisch und besonders in den Menuetten natürlich scherzend und anmuthig. Mozarts Urtheil aber lautete nach F. Rochlitz: „Keiner kann alles, schäckern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut als Joseph Haydn." Wirklich hat Haydn der Muse den Mund zum Lächeln und Lachen geöffnet. Aber auch in tiefem Grade sinnig finden wir ihn und oftmals von einer Innigkeit, die ganz unwillkürlich rührt. Ja einzelne Stellen grenzen nahe an die wahre Erhabenheit, und ins Große übersetzt gäbe mehr als eines der kleinen ernsten Clavierabagios, z. B. das merkwürdige kleine in Dmoll stehende und in der Dominantharmonie fragend schließende Largo e sostenuto einer Ddursonate in drei Sätzen, ein monumentales Kunstwerk. Zweifellos aber bleibt der sichere Wurf jeder seiner Compositionen, das innerlich wie äußerlich Einheitvolle und das Zwingende, das seine Werke ebendaher für unsere Stimmung haben: einmal erfaßt kommen wir nicht mehr von ihnen los und der letzte Ton stimmt zum ersten so gut, wie wir mit dem ersten schon für den letzten gewonnen sind. „Sieh, mein lieber Hummel, das Haus, wo der Haydn geboren wurde,

eine schlechte Hütte, wo ein so großer Mann geboren wurde", lautete daher Beethovens Urtheil noch auf seinem Todesbette. Und gewiß keiner konnte in dieser Hinsicht die Spreu so sicher vom Waizen, die zeitgemäße formelle Phrase von dem Inhaltvollen in Haydns Werken unterscheiden wie er, der auch jene überleitenden Mittelglieder und lärmenden Schlüsse, bei denen man allerdings an das Tellerrasseln der fürstlichen Tafel und das geräuschvolle Aufstehen der Gäste erinnert wird, durch sinn- und physiognomievolle Motive und Melodien ersetzt und den menschlich anrührenden Inhalt der Symphonie Haydns zum tragisch erschütternden oder humoristisch befreienden Weltbilde fortgebildet hatte. Und daß Haydn selbst, zumal nachdem er eben den „Großmogul", wie er Beethoven scherzhaft nannte, kennen gelernt hatte, eine Ahnung dieser Entwicklung gewann, beweist sein Wort gegen Griesinger. Sein Fach sei grenzenlos, sagte er um 1805, das was in der Musik noch geschehen könne, sei weit größer als das was darin geschehen sei.

Das kindlich Natürliche und liebenswürdig Einfache der Haydnschen Muse aber war es, was auch ein Fremder wie Cherubini sofort im ersten Augenblick ergriff. Als er um 1788 in Paris zuerst eine Haydnsche Symphonie hörte, riß es ihn gewaltsam vom Stuhle, sein ganzer Körper erstarrte, seine Augen brachen, und diese Krise hielt noch lange nach Schluß der Production an. Dann löste sie sich in Erschlaffung auf, seine Augen füllten sich mit Thränen und von dem Augenblicke an war die Richtung seines Schaffens bestimmt. „Welch ein Schwung, welch eine Anmuth in den Motiven und welche Feinheit in den Modulationen," sagte Rossini, der Haydns Quartette schon in der Jugendzeit in Bologna kennen lernte und mit besonderer Vorliebe studirte. Beide Meister wurden eben als italienische Operncomponisten durch das vorwiegend Formalistische an Haydns Styl nicht gestört, lernten aber je nach ihrem Naturell

und ihrer Richtung das Feine, Sinnige oder Humoristische von ihm sicher entnehmen und die Welt, die einem „Wasserträger“ und einem „Barbier von Sevilla“ seit vielen Jahrzehnten zujauchzt, ist in Deutschland wie überall draußen ohne Ahnung davon, daß es im Grunde immer nur der Quell der Haydnschen Natur war, was hier floß, nichts Eigenes, obwohl schon Haydn selbst sich gegen Cherubini „seinen musikalischen Vater“ nannte. Darum werden beide italienische Meister vergessen werden, der deutsche Haydn nicht.

Ungleich inniger und an ihrer Wurzel, im Leben des Gemüthes selbst aber erfaßten C. M. von Weber und Franz Schubert Haydns neue Wundergabe der Musik: ihre so unmittelbar anmuthende Gesangsmelodie fußt ebensosehr und fast noch mehr auf Haydn als auf Mozart, von dem freilich Haydn selbst so viel gelernt hatte. Und daß Mendelssohn von hier ebensoviel aufgenommen hat wie von S. Bach, sagt dem aufmerksamen Betrachter noch manches seiner späteren Werke. Ja selbst bei Liszt erklingen in den kirchlichen Compositionen, soweit sie nicht dem altrömischen Style angehören, noch die Laute seiner österreichischen Heimat, wie sie zuerst in der Instrumentalmusik nach voller Kraft und Schönheit Haydn ertönen ließ, — nur daß eine Welt der Entwicklung dieser neuen künstlerischen Keime dazwischen liegt.

Endlich der unserer heutigen dramatischen Epoche das Gepräge gegeben und mit Beethoven zusammen die volleren Schätze deutschen Geisteslebens in Ernst und Humor neu erschlossen hat, Richard Wagner thut in seinem „Kunstwerk der Zukunft“, das uns erst darauf aufmerksam machen soll, was Alles in der Kunst an wahrhaft antiker Herrlichkeit noch vor uns steht, folgenden bezeichnenden Ausspruch: „In den Symphonien Haydns bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlichen Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewol durch die höchste contrapunktische Geschicklichkeit

ausgeführt, geben sich doch kaum noch als Resultate solch geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigenthümlich kund, so warm durchdringt sie der Hauch wirklich menschlich freudigen Lebens."

Nun, bedenken wir, daß mit der Zeit an die Stelle des Tanzes oder vielmehr durch Entfaltung seines Wesens, wie es sich als nächste Darstellung der unwillkürlichen Lebensregung in Begehren und Entbehren, Anziehen und Abstoßen der Liebeerfüllten ergiebt, der bewußtvolle Sinn des Lebens und seine Action selbst getreten ist, — daß Mozart und noch mehr Beethoven hier das ganze Füllhorn der menschlichen Lebensbewegung bis in die Regionen stürmischen Schmerzes wie beseligter inneren Heiterkeit ausgegossen haben, dann erst wissen wir, was zunächst dieser „warme Hauch menschlich freudigen Lebens" in Haydns Werken bedeutet, haben aber immer noch die weitere unermeßliche Siegfriedsthat zu bewundern, daß er durch die letzte Feststellung und Erfüllung einer organisch gestalteten Form gerade der modernen Musik die Möglichkeit gegeben hat, den ganzen Strom des Menschendaseins, „ein wechselnd Weben, ein glühend Leben", in dieselbe hineinzuleiten und uns „ein Bild nach seinem Bilde" auch in bloßen Tönen zu geben. Die Sonatenform ist, wir wiederholen es zum Schluß noch einmal mit voller Bestimmtheit, das musikalische Geschwister des Dramas, und wenn wir erwägen, was dieses in der Dichtkunst, nein in der Geschichte des menschlichen Geistes bedeutet, so wissen wir auch, welch ein unsterblicher Ruhm demjenigen ums Haupt gewoben ist, den die Welt heute den „Vater der Symphonie" nennt.

Nach Haydn nahm also die Instrumentalmusik, die auf dem Gebiete der Orgel längst das Höchste und Edelste geleistet hatte, auch auf dem der Kammer- und Concertmusik einen Aufschwung, der sie neben die erhabensten Leistungen des menschlichen Geistes stellt. Haydn sah noch

selbst die Sterne Mozarts und Beethovens aufgehen und verdankte sogar dem Ersteren seine Vollendung auf dem Felde der Symphoniecomposition. Denn diejenigen Symphonien, die jetzt noch öffentlich gehört werden, sind die 12 Londoner, die zum Theil erst nach Mozarts Tode componirt wurden. Ihn selbst nämlich hatte nach dem Tode des Fürsten Nicolaus sein Ruhm nach London geführt, wo seit Händels Zeiten neben dem Theater und der Kirche ein gewaltigesö ffentliches Concertleben blühte. Diese Werke zeigen zugleich jenen größeren Zug, den der bescheidene deutsche Handwerkersohn und fürstliche Kapellmeister zuvor nicht gehabt hatte, aber in dem mächtigen öffentlichen Leben dieses damals freiesten Staatswesens in Europa kennen lernte. Gleichwol sind wir Heutigen, die wir den Maßstab von einem Beethoven zu nehmen vermögen, gerade nach dieser Seite hin kaum mehr in der Lage Haydn so zu genießen, wie ihn unsere Voreltern genossen, während dieser Genuß uns noch auf das lieblichste umfängt, wenn wir Haydns Streichquartette hören. Selbst eine Reihe seiner Sonaten hat sich den ganzen Reiz des geistvoll Charakteristischen und heiter Gestimmten bewahrt. Denn hier kann sich die freie Anmuth dieses Genius nach ihrer vollen Art ergehen, der Zug des Großen tritt in diesen Genres der Musik hinter dem des Geist- und Gemüthvollen und der fein ausgemeißelten Arbeit zurück. Sogar vierhändig gespielt gewähren diese Haydnsche Quartette (Edition Peters Nr. 991) einen unerschöpflichen Genuß für Laien wie für Musiker.

Haydn hat an Instrumentalmusik nach seiner eigenen Angabe 118 Symphonien, 83 Quartette, 24 Concerte für verschiedene Instrumente, 163 Stücke für jenes Baryton, das Lieblingsinstrument seines Fürsten, und viele 5—9 stimmige Werke für allerhand andere Instrumente und deren verschiedene Zusammenstellungen geschrieben. Die Form der Sonate aber kam durch ihn zur völligen Herrschaft in der Instrumentalmusik, und wir werden in der späteren Epoche

ihre Idee nur entwickelt, nicht verdrängt sehen. Denn wie sie aus dem freier geistigen Leben selbst hervorgegangen ist, repräsentirt sie auch selbst dieses stets mehr innerhalb der Kunst. Doch ist von jetzt an die Wechselwirkung zwischen der dramatischen Musik und derjenigen, welche bloß durch Töne den Geist des Lebendigen darstellt, so innig, daß eine Scheidung der verschiedenen Gattungen nicht mehr in solchem Maße durchführbar ist, wie bis in die Epoche, von der wir jetzt scheiden und welche die Signatur Glucks und Haydns trug. Ja selbst die Kirchenmusik kann sich dem neuen Style nicht entziehen, der stets mehr die scharf ausgeprägte Charakteristik sucht, und so fassen wir denn fortan die verschiedenen Gebiete unserer Kunst als die Geschichte der neueren Musik in einer allgemeinen Uebersicht zusammen.*)

---

*) Den näheren Freunden der Sache sei hier außer den bereits genannten Werken, der Biographie „Joseph Haydn" von C. F. Pohl (1. Band, Berlin 1875), der dritten der „Musiker-Biographien" (Universalbibliothek Nr. 1270) und den „Musiker-Briefen" (Leipzig 1873), die viele interessante Schriftstücke Haydns enthalten, noch die 1879 in zweiter Auflage in Stuttgart erschienene „Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur" von C. F. Weitzmann empfohlen, die eine übersichtliche Darstellung der Entwicklung der freien Instrumentalformen giebt und viel charakteristische Musikstücke älterer Zeit enthält.

Vierter Theil.

Die moderne Musik.

Einleitung.

Die „moderne Musik“ umfaßt die Periode ungefähr vom Jahre 1780 an, in welcher Zeit Mozarts Genius in die entscheidende Thätigkeit eintrat. Sie besteht zunächst aus zwei Epochen, die „Epoche Mozart“ bis um die Wende des laufenden Jahrhunderts und die „Epoche Beethoven“ bis ungefähr zum Jahre 1840. Jeder der beiden Meister stellt in seiner Art eine neue Welt der Kunst dar: Mozart die gesammte bisherige Ausdrucksweise der Musik mit einziger Ausnahme des wahren Kirchenstyles in mächtiger Faust zusammenfassend und ihren ganzen Styl zu einer freien Sinnen- und Seelensprache der Welt erhebend, Beethoven diesen Styl zu einer vollen Geistessprache der Menschheit erhöhend. Beide haben während ihres Wirkens nicht ihres Gleichen und stellen jeder eine selbständige Epoche dar. Dann folgt die eigentliche „moderne Epoche“, deren Repräsentanten wieder ein Doppelgestirn, aber auf getrennten Gebieten des künstlerischen Schaffens sind: R. Wagner auf dramatischem und F. Liszt auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und des Kirchenstyles. Dazwischen liegt die „neuere Oper“, die von den verschiedenen Culturnationen weitergebildet ihre Gipfelung doch erst in jenem musikalischen Dramatiker unserer Tage erreicht.

Die Weiterbildung geschieht in dieser Periode fast in sämmtlichen musikalischen Stylarten, keine führt wie einst

der polyphone und dann der monodische Styl die absolute Herrschaft. Die persönliche Sprache der Melodie, die jetzt für immer sicher gewonnen ist, gründet durchaus bewußt in der Meerestiefe der Harmonie und hat dadurch eine ungleich vollere Resonanz als die antike Homophonie. Zuerst werden in Mozarts Schaffen Haydns und Glucks Eroberungen zugleich befestigt: eine herrlich reiche Instrumentalmusik erblüht für Kammer und Concert und die dramatische Musik gewinnt vor allem auf dem Felde der komischen Oper und als deutsches Singspiel neue entzückende und erhebende Gebilde. Das letztere führt auch zur Ausbildung des deutschen Liedes, das in solcher Vollendung ebenfalls in keiner Epoche vorher seines Gleichen hat, während die Instrumentalmusik sich auch in dem ähnlichen Nebengliede des Tanzes zu niegesehener Fülle und Charakteristik entwickelt, zu der auch die Zigeunermusik nicht wenig treffende Züge hinzufügt. Endlich begünstigt die Wiedererstehung S. Bachs und der alten Italiener die Bewegung auf dem Gebiete der Kirchenmusik, die auf protestantischer wie katholischer Seite von neuem die ersten großen und kraftvollen Gebilde zeitigt. Als Ergänzung sowol dieser wie der Oratorienmusik tritt zuletzt auch das Oratorium in ganz neuer Gestalt hervor.

Wir werden bei der Epoche Mozart vor allem die Entstehung und Eigenart der komischen Oper, bei der Epoche Beethoven die entscheidenden Schritte in der weiteren Entwicklung der Instrumentalmusik erkennen.

I. Epoche Mozart.

1780—1800.

Die musikalische Epoche, die den Namen Mozart trägt, ist in ihrer allgemeinen Physiognomie die Epoche der reinen Schönheit. Sie umfaßt zugleich das erste Schaffen Beethovens, dessen zwanzigstes Werk, jenes liebliche Septett, im Jahre 1800 fertig war.

Vom Hochgebirge herab in die lachende Flur! Silberbäche schäumen durch Wiesenthäler, in den Blütenbüschen erklingen tausend Stimmen und aus den dunkleren Schatten blickt es gar wie das lebendige Auge des Menschen selbst hervor, — alles haucht uns geistgewordene Kraft entgegen. Die starren Elemente sind bewegte Gestalten geworden, und die persönliche Rede sagt uns, daß das innere Gefühl wach und seiner selbst bewußt worden ist, der Geist innerlich sich selbst vernommen hat. Das ist die Melodie, der in dem geschöpfereichen Gottesgarten der Natur wandelnde Mensch, und mit Recht sagt von ihr der Philosoph, sie erzähle uns die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Welt-Willens, dessen Erscheinung in der wirklichen Welt die Reihe seiner Thaten ist. Ja sie sagt mehr: sie erzählt die geheimste Geschichte dieses inneren Lebenstriebes, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung desselben, alles was die Vernunft unter den Begriff „Gefühl" faßt und nicht weiter erklären kann, — eine neue herrliche Welt neben der Welt der Schöpfung, ja des Bewußtseins und Gedankens, wie dieselbe in der Dichtkunst liegt.

Allein man vergesse nicht, wie herrlich selbständig sie

sich vor uns ausbreitet, diese Welt der Melodie, — dahinter thronen die Riesen, die „Berge wolkig himmelan", die in diese lachende Flur die lebendigen Quellen, die wallenden Ströme senden. Es ist die harmonische Polyphonie jener Alten, vorab unseres Sebastian Bach, von dem wir noch den Meister der Symphonie als der höchsten Bethätigung der freien dichterischen Kraft in der Musik, Beethoven, in staunender Verehrung solcher Unerschöpflichkeit des Könnens ausrufen hörten: „Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen!" Ebenso werden wir den ewig jugendlichen Beherrscher unserer melodischen Schönheitsperiode, Mozart selbst noch am Ende seiner Tage sich dieser elementaren Lebensmacht der urerschaffenen harmonischen Kunst beugen und von ihr neubelebenden Anstoß zu seinem letzten großen Schaffen, vor allem in der Zauberflöte gewinnen sehen. Sie ist der fruchtbare Grund und Boden, die heilige Muttererde, aus der all der holde und stolze Reichthum moderner Kunst sprießt. Die Sonne aber, die diese neue Schöpfung hervorruft, ist der Genius, der individuelle Menschengeist, der jetzt durchaus sein Sinnen, sein Empfinden, sein Gedenken des Alls und des Lebens in Tönen wiederhallen läßt.

Das griechische Wort Melos, von dem unser „Melodie" gebildet ist, weist durch seine nächste Bedeutung als „Glied" auf ein organisch gebildetes und in sich selbst abgeschlossenes Stück hin: es ist eine rhythmisch geordnete Folge von Tönen, die ihren Zweck durchaus in sich selbst hat und mit diesen Tönen etwas sagen will, das wir nur aus ihr verstehen und das uns nicht weiter erklärt zu werden braucht.

Am einfachsten und kenntlichsten erzeugte von je der Volksgeist selbst solche Melodien. Die erste Aeußerung der Empfindung ist der Laut, und wie eine Folge solcher Laute die Bewegung der inneren Empfindung malt, so ist auch die Sprachmelodie älter als die Sprache selbst. Die

ältesten solcher Naturweisen waren der Urgesang geweihter Stätten, an deren traditionell fest gestelltem Faden sich Generation um Generation neue sinnvolle Sprüche gleichwie einzelne Beispiele des uralt heiligen Inhalts der Religion aufreihten. So bekamen die Griechen Cultusweisen aus dem ältesten Orient, so gaben sie selbst ihre Hymnen, vertieft und geheiligt durch die Weihe der innerlichsten aller Religionen, des Christenthums, wieder an die Schwesterkirche des Occidents ab, und wir hörten, daß diese dann den Schatz sammelte und festlegte, um damit einem vollen Jahrtausend die Steine zu den polyphonen Bauten zu bieten, die noch heute zur gleichen Andacht zu erheben vermögen, — ja wir werden diesen Intonationen von neuem in unseren Tagen, in den Werken des jüngsten Kirchencomponisten Franz Liszt wiederbegegnen.

Neben diesen Melodiekeimen des katholischen Kirchengesanges, welche musica choralis d. h. vom Chor einstimmig gesungene Weisen hießen, bildete sich dann vor allem durch den Protestantismus der eigens so genannte Choral, der bereits eine eurhythmisch gegliederte Folge solcher einzelnen melodischen Tonfolgen, ein symmetrisches Gebilde, eine ganze wirkliche Melodie ist. Es beginnt nach langem tiefem Traum in hehren überirdischen Welten der menschliche Geist von neuem sein Auge aufzuschlagen und der Dinge um sich her sich zu besinnen: und siehe, es war alles schön! Es erstand die Zeit der Renaissance, der Wiedergeburt des individuellen Geistes, wie sie vor allem durch die Wiedererweckung der Antike geschah. Wir auf unserem besonderen Gebiete der Musik hatten hier sogar den eigentlichen Lebensakt und Entstehungszeitpunkt moderner Kunst zu verzeichnen. Denn der Drang, die ernst beredte antike Muse wiedererstehen zu lassen, wie er am Ende des 16. Jahrhunderts eine Anzahl gebildeter Edlen in Florenz zusammenführte, gebar uns die Oper, und aus ihr ging fast alle Anregung der modernen Musik als melodischer (monodischer) Kunst hervor. Denn

sie, die zuerst persönlich redende Wesen einführte, bedurfte auch der persönlichen Rede der Musik, der **Melodie** am meisten und völlig.

Der Durchgang durch das verinnerlichte Leben des Christenthums hatte den Menschengeist bedeutsam vertieft. Es werden niemals Weisen aufgefunden werden von der Kraft und Tiefe unserer Choräle, und sie waren zum großen Theile Volkslieder. An ihrer Fülle und Charakteristik bildete sich dann auch wieder der Sinn für das Melodische, der seit der Griechenzeit ganz verloren gegangen schien. Der Choral ward als Gemeindegesang **in die erste Stimme verlegt** und das Ohr gewann an dem Eindruck der Bewegung dieser Linie selbst mehr Gefallen. Aber auch das weltliche Volksleben war längst nicht dahinten geblieben, vor allem im Süden hatten sich neue reiche Volksgesänge ausgebildet. Das Beliebteste von all diesem Neuen war das italienische **Madrigal**. An diesen beiden äußersten Ecksteinen, dem **Choral** und dem **Madrigal**, bauten sich dann die beiden entscheidenden neuen Monumentalgebilde der Musik auf, die protestantische **Organistenkunst** mit jenem S. Bach an der Spitze und die **Oper** mit ihrem ersten Großmeister Gluck. Zwischen beiden lag das **Oratorium** mit seinem Meister Händel, und unabhängig von beiden, obwol vor allem durch sie erzeugt, steht die **Instrumentalmusik** mit ihrem ersten Vollender Beethoven da.

Die Musik zeigte uns nun in ihrer Entwickelung deutlich, wie der Menschengeist aus der Umfassung der Kirche entlassen stets mehr der Welt und des Lebens sich bemächtigte und ihm selbst den Hauch seiner veredelten Natur mittheilte, bis in **Mozart** diese Sprache des Tons der freie Ausdruck des eigensten Empfindens der Seele ward. Die Vorgänger Mozarts hatten diese Sprache der Melodie stets mehr durch ihre persönliche Antheilnahme an dem natürlichen Dasein der Welt belebt, wir erkannten dies aus der Geschichte der Sonate und Symphonie, wie sie in Beetho-

ren gipfelt. Die Oper selbst vertheilte sich bald an die verschiedenen Cultur=Nationen Europas und schuf sich nach dem Charakter und Idiom derselben überall eine sicher bestimmte musikalische Redeweise (Recitation) und höchst charakterische Melodie. Die Engländer, denen vor allem durch seine geistliche Oper, eben jenes Oratorium, Händel zu einem dauernden Eigenbesitze in der Musik verhalf, gaben der Melodie den ernsten charakteristischen Ton des inneren Gehaltes des Textes: Shakespeare war auch hier nicht ohne Einwirkung geblieben, und Gluck hatte von daher wieder die Kraft seines tragischen Pathos gewonnen. Die Franzosen, die gern den nächsten Sinn ihrer Worte betonen, bekamen dadurch auch in ihrer musikalischen Recitation eine lebhaft und fein bewegte Linie, die sehr deutlich zu uns redet. Der Italiener folgte dem Drange seines heißeren Blutes und drückte auf den volltönenden und allüberall anreimenden Vocalen seines Idioms die ganze Fülle seiner sinnlichen Glut und leidenschaftlichen Erregung aus. Was Wunder, daß er mit seiner Oper zunächst über alle Welt siegte und fast bis in dieses Jahrhundert hinein auch Sieger blieb! Stand er doch der unwillkürlichen Regung der Natur so viel mehr lebendig nahe! So gewann seine „Melodie" auch weitaus die meiste Beweglichkeit und Grazie, und Mozart ist es dann gewesen, der ihr auf dem Boden dieser Nationaliät zu einem Gehalt und Charakter verhalf, vor dem keine Schranke der Zeit und der Völker mehr besteht, weil hier das rein menschliche Gefühl selbst zum Ausdrucke gelangt. Denn Mozart war der Erste, der all diese verschiedenen Tonsprachen der Nationen von Jugend an, sei es als Volksgesang sei es im Kunstgesang der Oper, rein und voll im Ohr erklingen hörte. Und er nun fand nach der Kraft und Fülle seiner eigenen Natur daraus den Ton, der alle Herzen trifft, jene Melodie, die wir als den entsprechenden Ausdruck unserer natürlichen Empfindung empfinden.

Doch nicht ohne langen Kampf und entscheidende Mitkämpfer gelang dieser Sieg, und diese Entwicklung macht eben die Geschichte des künstlerischen Schaffens Mozarts aus, zu der wir jetzt, die Kenntniß der Musiker-Biographie Nr. 1121 voraussetzend, übergehen.

Wolfgang Amadé Mozart ist am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren. Es war die Zeitepoche, als der edle Pietismus eines Friedrich von Spee und Friedrich Spener die Herzen erweckt und damit die Gefühle flüssiger gemacht hatte: eine zarte Empfindsamkeit erhielt alles für die Regungen von Herz zu Herzen empfänglich. Wie Klopstocks Muse von Freundschaft, so sang Goethes überquellendes Lebensgefühl von Liebe und unserem Meister konnte ein Freund ins Album schreiben: „Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies!“ Die ersten musikalischen Eindrücke Mozarts waren die halbtheatralischen Messen jener Jesuitenzeit, deren Sinnenreiz selbst die Kirchenmusik Mozarts niemals ganz überwunden hat, dann die kleinen Menuets, die uns den feinen und etwas coquetten Zopf jener Tage widerspiegeln. Besonders aber die echt humoristischen Menuets Haydns gewöhnten seinen Sinn früh an wirkliche Lebensmalerei in Tönen wie andrerseits an sichere Symmetrie in der Form. Er selbst schuf sich daraus eine überaus klare, vornehme und doch natürliche Sprache, aus der alles Tudesque Rauhe und Dunkle sich ausschied, sodaß von vornhinein Mozarts Musik gleich der Sprache Goethes in der lichtvollen Klarheit unseres heutigen Idioms strahlt.

Sein eigentliches Gebiet aber ist die Oper. Von diesem Boden des dramatischen Lebens und der Menschendarstellung aus hat er sogar gelernt, seine Instrumentalwerke bis in die kleinsten Sätze hinein zu förmlichen Scenen und persönlichen Vorgängen zu machen, die an sicherer Charakteristik Goethes plastischer Kraft nichts nachgeben. Wie der jugendliche Meister denn auch selbst im Jahre 1777 von Mannheim aus an seinen Vater in Salzburg schreibt, er habe das

Andante einer Sonate „ganz nach dem caractère“ der schönen Rosa Cannabich dort gemacht!

Die Oper war zu ihrem Typus vor allem in Italien ausgebildet worden. Was ursprünglich Tragedia in musica hieß, ward bald einfach Opera in oder per musica, ein Werk, ein Stück, das nur für die Musik da ist. Trat so der dramatische Inhalt des Ganzen hier mehr und mehr in den Hintergrund, so ward dafür das Gesangliche mit um so hingebungsvollerer Sorgfalt ausgestaltet und ein bei aller conventionellen Art sehr edler und haltungsvoller Styl erzeugt, der seinen Höhepunkt in Gluck erreichte und jene gewisse Vornehmheit noch in den Gebilden bethätigte, die als Pariser „Große Oper“ das Vorbild oder vielmehr die Anregung zu dem ersten künstlerischen Schaffen Richard Wagners wurde.

Mozart lernte also schon in früher Jugend aus eigener Anschauung sämmtliche Musik, die deutsche, dann die französische und die englische Kunst jedes Styles kennen. Aber die damals allherrschende italienische Oper gewann sein Herz zunächst um so sicherer, als er selbst mit solchen Werken in Italien die außerordentlichsten Erfolge hatte. Dann trat er bei einem längeren Aufenthalt in Salzburg auch der deutschen Polyphonie näher. Ernste Lebenserfahrungen, zumal die von dem geliebten Vater ernst bestrittene Liebe zur älteren Schwester seiner späteren Gattin, machten sein eigenes Innere ernster, und als er nun im Jahre 1778 nach Paris kam und, wie im wirklichen Leben so auf der Bühne den höheren Ton kennen lernte, den ein Volk hat, das Geschichte macht, wußte er bald seine Kunst auch auf der Bühne von solcher tieferen und würdigeren Seite zu erfassen. Der 1781 für München geschriebene Idomeneo zeigt das Pathos echter Tragik, das Gluck der Musik geschenkt hatte. Und daß dazu „die Grazien nicht ausgeblieben“, vielmehr ein ganzes Füllhorn von Schönheit des Einzelnen, in Melodie, Harmonie und Orchester über die stets charaktervollen Wei-

sen ausgegossen ist, das bleibt eben das Sondergut, das uns Mozart bietet, das Genie, dessen Seele „Liebe“ ist.

Nun kommt 1782 die Entführung aus dem Serail, zum ersten Male ein inhaltvollerer deutscher Stoff. Der Ruhm des Idomeneo hatte Mozart im Frühling 1781 nach Wien geführt, das er nicht mehr verlassen sollte und das der Sitz seines schönsten Schaffens wurde. Joseph II. selbst bestellte die Entführung für sein neubegründetes „Nationalsingspieltheater“. Die damalige Liebesnoth um seine eigene Constanze lehrte den jungen Meister auf deutsche Worte Töne singen, wie sie so innig bisher höchstens das Volkslied gehabt hatte: die ganze Natürlichkeit, tiefe Wahrheit und unbefangene Schönheit eines Deutsch in Tönen, wie man sagen möchte, ist hier geboren. Aber auch wahrhaft Shakspearisch drastische Kraft fehlt den Linien nicht, in denen der alte dicke rohe Haremswächter Osmin gezeichnet ist.

Dies führt uns nun auf diejenigen Gebiete der dramatischen Musik, in denen Mozart sein Höchstes geleistet hat, auf die komische Oper und die damit zusammenhängende Erstehung des deutschen Singspiels, welche beide dasjenige Element waren, an dem sich die Oper zunächst wahrhaft weiter bildete. Wir haben also hier eine wesentliche Seite der modernen Musikgeschichte zu vervollständigen. Denn aus diesen Gebieten sind Mozarts unsterbliche Meisterwerke Figaro, Don Juan und Zauberflöte hervorgegangen. Die beiden ersteren gehören zum Genre der Opera buffa, die letztere zu dem des deutschen Singspiels.

Die Opera buffa (buffo, lustig) war aus jenem Intermezzo entstanden, das man in Italien zwischen den Akten eines Festspiels oder einer Opera seria aufführte, um die Zuschauer durch Erheiterung zu erfrischen. Zwei Personen führten komische Scenen auf, die anfangs ohne eigentliche Handlung und ohne Zusammenhang miteinander waren. Die Sprache war die der herrschenden Oper, nur leichter geschürzt. Arien und namentlich zum Schluß ein

Duett erschienen auch hier. Vorbildlich ist für das Intermezzo dasjenige, welches 1724 Metastasio für seine Dido verfaßte. Ein Operncomponist und Impresario kommt zu einer Primadonna, um sie für sein Theater zu gewinnen. Sie singt ihm nach vielen übertriebenen Ceremonien eine Arie vor, die ihm aber nicht gefällt und ihn bestimmt nun seinerseits etwas zu singen, worauf sie ihn scherzhaft hinauscomplimentirt. Im zweiten Intermezzo wiederholt sich das Gleiche und er engagirt sie, „ein zartes Verhältniß in Aussicht stellend". Dies alles war jedoch nur die äußerliche Form, in die hauptsächlich die Verspottung des hochtrabenden Tons der herrschenden Oper und die Carikirung der Theaterhelden und Aufdeckung des Coulissenlebens hineingegossen wurde. Daher das gleiche Thema in hundert Variationen zurückkehrt und im Ganzen auch noch Mozarts „Schauspieldirector" von 1785 zugrundeliegt. Das Intermezzo war also ein erheiternder Gegensatz zur Opera seria und hat denn auch deren Schwächen wesentlich zu überwinden geholfen.

Das erste derartige Intermezzo, das nun soweit ausgeführt war, daß es eine gewisse Selbständigkeit hatte und so auch auf andere Bühnen gelangte, war Pergoleses Serva padrona (Die Magd als Herrin), 1730 in Neapel und bald in halb Europa aufgeführt. Dadurch ward das Interesse für das Genre sehr lebhaft, es wurde mit drei oder vier Personen eine zusammenhängende kleine Handlung hergestellt, und jetzt mußte es auch selbständig werden, weil die beiden ineinander verschränkten Handlungen fortan einander nur stören konnten. Dies führte zur Opera buffa, während die Oper in den Zwischenakten Ballet erhielt. Sie selbst gewann freilich nie gleiche Würde mit der Oper, denn sie war von vornhinein auf die Volkstheater beschränkt, bildete aber ganz eigenartige Seiten des Dramatischen aus und hat so schließlich wieder mächtig auf die alte Oper zurückgewirkt. Sie erhielt nämlich den ganzen festen und reichen Apparat dieser, war aber an dessen hergebrachte Verwendung nicht

gebunden. Der Baß, der in der Oper wenig galt, galt hier alles, der „Baßbuffo" ist sogar eine stehende Figur geworden, die durch Zungenfertigkeit, lebhafte Action und Mimik das Ganze zu tragen hat. Statt der Castraten, die man hier verspottete, trat der Tenor in sein natürliches Recht, und mit den Frauenrollen als Sopran und Alt hatte man jetzt nicht bloß reichere Fülle im Einzelnen sondern vor allem auch ein vollständiges Ensemble, das denn auch der wohlgenützte Vorzug der Opera buffa blieb.

Die Handlung wurde bald umsomehr vielfältig, als man hier in der Zahl der Personen nicht beschränkt war. Die Hauptmeister waren zuerst Logroscino und Piccini in Neapel, Galuppi in Venedig, Guiglielmi († 1804), Anfossi († 1797), Paisiello († 1816) und Cimarosa († 1801). Von Letzterem lebt noch heute die „heimliche Ehe", die aber erst nach Mozarts Tode geschrieben ward. Doch stellten sich nach dem zum Typischen neigenden Sinn der Italiener auch hier bald gewisse Gestalten fest, die schnippische Zofe, die sentimentale Liebhaberin, der unglückliche Liebhaber, der intriguante Musikmeister, der polternde Alte oder verschmitzte Diener u. s. w. Ebenso war auch hier wie in der Volkskomödie alles übertrieben (carikirt), und die Musik nahm diese Züge um so leichter auf, als die alte Oper alle solche individuellere Charakteristik versagte. Der Charakter der lose aneinander gereihten einzelnen komischen Scenen aber verblieb der Opera buffa in Italien, sie hat an sich keinen Dichter gefunden, der ihr eine zusammenhängende Handlung mit tieferer Gehaltsfülle gegeben hätte. Denn was Mozarts beide komischen Opern in diesem Punkte auszeichnet, ist von französischer Seite hergekommen, wo eben das Dramatische tiefer erfaßt worden war. Dagegen das Einzelne wurde dort innerhalb der Musik sehr bedeutsam entwickelt. Das Recitativ wurde höchst flüssig und mehr natürlich, die Arie war mit dem Aufgeben der bloßen Virtuosität auch nicht mehr an die hergebrachte Form ge-

bunden und zeigt die Gegenüberstellung verschiedener Motive nur als das natürliche Bedürfen für die Ausbreitung eines reicheren Inhaltes, die liedartige Cavatine herrscht vor. Ueberhaupt war stets der vorwiegende Zweck, die Musik zur Charakteristik zu verwenden, und so mußten kurze und knappe Formen allüberall der Handlung rasch folgen.

Am meisten kam dieses letztere den „Ensembles" zu gute, die ganz nach freiem Ermessen da eintraten, wo die Handlung die Handelnden zusammenführte. Sie wurden denn auch der Hauptschmuck der Opera buffa und haben ganz neue Reize und Fähigkeiten der Musik aufgedeckt. Namentlich das „Finale" (Aktschluß) ist diesem Genre natureigen. Logroscino in Neapel († 1763) soll es zuerst als einfaches Rondo eingeführt haben, und Piccini entwickelte es dann so, wie da Ponte, der Verfasser des Textes zum Figaro, es schildert. „Dieses Finale, welches übrigens aufs innigste mit dem Uebrigen verknüpft sein muß," sagt er, „ist eine Art Lustspielchen und Schauspielchen für sich und erfordert eine neue Verwicklung und ein gesteigertes Interesse. In ihm erglänzt der Geist des Kapellmeisters, das Können der Sänger, der größte Effect der Handlung. Das Recitativ ist hier ausgeschlossen, alles wird gesungen und es muß sich hier jede Art des Gesanges finden: Adagio, Allegro, Andante, das Liebliche, das Harmonische, das Rauschende, das sehr Rauschende und das Ueberrauschende, mit welchem dieses Finale fast immer schließt, was in technischer Sprache die Chiusa (Schluß) oder Stretta (schnellfließender Strom) heißt, in welcher die Wirkung des Dramas sich hebt, weßhalb im allgemeinen nicht eine Stretta sondern vielmehr deren hundert in dem Gehirn des Poeten leben sollen, der den Text dazu zu liefern hat. In diesem Finale müssen durch die Handlung selbst alle Darsteller auf den Brettern erscheinen und wenn es dreihundert wären, allein, zu zwei, drei, sechs, zehn, zu sechszig, um dort solo, Duetten, Terzetten, Sextetten und zu sechszig zu singen. Und wenn die

Verwicklung des Dramas es nicht zuläßt, muß der Poet den Weg finden es möglich zu machen, trotz Kritik, Vernunft und allen Aristoteles der Welt." Man sieht also, das Finale ist hier die Dotter im Ei, das Drama im Drama, und Mozarts ursprünglich zweiaktige komischen Opern Figaro und Don Juan haben denn auch je zwei Finales, die mustergiltig in der Form und hinreißend an lebendigstem Leben sind. Und da die Sänger hier mehr der Rede als dem Gesange zugewendet waren, so fiel dem Orchester der Löwenantheil der Musik zu und es mußte zu einem Reichthume und einer Mannichfaltigkeit ausgebildet werden, die ihrerseits wieder auf unsere gesammte Kunst von Einfluß wurden. Eine solche Aufgabe aber konnte nur lösen, wer zugleich wie Gluck die tiefste Begabung für dramatische Charakteristik und wie Haydn die volle Herrschaft über alle musikalischen Mittel und Style hatte, was eben bei Mozart der Fall war.

Der Figaro entstand nun im Jahre 1786. Beaumarchais' französische Komödie Le mariage de Figaro ou la folle journée, die den ausgreifenden Uebermuth des Adels vor der französischen Revolution auf die anschaulichste Art schildert, war die Grundlage und hat den Textdichter über der Fläche der carikirenden und nur Scenen aneinanderreihenden Opera buffa erhalten. Der Text ist eine sehr heiter durchgeführte Intrigue gegen den Grafen Almaviva, und wenn die alten Typen, die Zofe, der schlaue Bediente, der intriguirende Musikmeister und der polternde Alte nicht fehlen, so hat Mozart andrerseits in den Frauengestalten, besonders der Gräfin neben das draftisch Komische den ganzen Innengehalt des deutschen Gemüthes gestellt, sodaß auch hier wieder Kraft und Kern dreier Culturnationen auf diesem Gebiete zusammengeflossen erscheint, um ein dauerndes Kunstwerk zu bilden. Der Don Juan dagegen, der infolge des Beifalls des Figaro vom Prager Theater bestellt worden war, stellt in dem äußeren Rahmen der

Opera buffa zugleich das Erhabene der Tragik dar, zeigt aber innerhalb desselben nur in der Gestalt des Leporello noch die alten Typen. Ein kühner Wüstling ersticht nach einem Angriff auf die Tochter eines Comthurs diesen im Zweikampf, wird dann von einer verlassenen Geliebten und von jener edlen Tochter nebst ihrem Bräutigam verfolgt, drängt sich noch kecken Uebermuthes in eine Bauernhochzeit und macht weitere frivol komische Streiche, bis er mit dem „sauberen Bedienten" endlich auf einen Kirchhof geflohen die Stimme des Comthurs vernimmt, dessen Statue dort steht, aber selbst nach dessen warnendem Zuruf, nicht die Ruhe der Todten zu stören, im tollsten Lebensmuthe noch diesen selbst zu Tische ladet und als derselbe wirklich erscheint und ihn vergeblich zu Reu und Umkehr mahnt, von höllischen Geistern hinabgerissen wird, — ein ursprünglich spanischer Stoff, an dem jedoch auch die Phantasie der übrigen Romanen sich in mannichfacher dramatischen Ausbildung versucht hatte und der auf die gleiche kühne Weise den heißen Lebens- und Sinnendrang jener Tage darstellt wie der Faust den Drang nach Erkenntniß, sodaß hierein tiefer und reicher Dichtungsstoff vorlag, an dem Mozarts Genius sich nach allen Seiten seiner Fähigkeit zu der musikalischen Charakteristik wie der strahlenden Schönheitsdarstellung entwickeln konnte.

Ist hier auch im Ganzen die Form der Opera buffa und der alten Oper nicht verlassen und die Arie weit mehr herrschend, als nur entfernt mit dem dramatischen Fortgange sich verträgt, so sind dagegen im Einzelnen gegen alles in der dramatischen Musik Voraufgegangene Wunder geleistet, aber dennoch ebenfalls nur da, wo der Dichter d. h. das Leben selbst ihm begegnete. „O wie ist mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war zum Titus (einer Opera seria vom Jahre 1791) eine Musik wie die des Don Juan, zu Cosi fan tutte (So machens alle, eine echte Opera buffa vom Jahre 1790) eine wie die des Figaro zu machen," ruft daher R. Wagner

aus und sagt mit Recht, die Begeisterung sei auch bei diesem so unerschöpflich begabten Meister nur dann hell und leuchtend hervorgeschlagen, wenn dem Genius göttlichster Liebe der liebenswerthe Gegenstand sich gezeigt habe, den er glühend umarmen konnte. Er habe das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargethan, jeder Anforderung des Dichters in unbenklicher Fülle zu entsprechen, und habe dasselbe daher auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks in bei weit höherem Maße bethätigt als Gluck und alle seine Nachfolger.

Figaro und Don Juan sind also zwar ursprünglich italienische Opern, allein mit Recht sagt gerade R. Wagner: „In einer von fremder Art und Bildung völlig überwucherten Epoche, die kaum noch die Physiognomie des eigenen nationalen Daseins erkennen ließ, wußte Mozart jenen vaterländischen Geist mit seiner Reinheit des Gefühls und seiner Keuschheit der Eingebung als das heilige Erbtheil zu betrachten, mit dem der Deutsche, wo er auch ist und in welcher Sprache er sich ausdrückt, gewiß ist, die angestammte Größe und Hoheit zu bewahren." Denn so ist es, Figaro und Don Juan haben eine allgemein giltige dramatische Sprache in Tönen zuerst sicher begründet. Das Fundament dieser Sprache ist das deutsche Gemüth, sowie es uns die Sonnentage unserer classischen Kunst auch für die Erscheinung des Schönen ausgebildet haben. Ihm gesellt sich dann in der unerhört reichen harmonischen Modulation die Fülle des deutschen Geisteslebens, das in diesen alten Bach und Händel ganz ebenso lebte und schuf wie in unseren großen Denkern und Dichtern. Unmittelbare Natürlichkeit der Rede wie außerordentlich tiefe Charakteristik haben hier wie auch in der französischen Oper ihren Anhalt und Grund, die Anmuth und Leichtigkeit, der Zauber der Schönheit der Melodie Mozarts aber sind italienischen Ursprungs, während das bloß äußerlich Passionirte wälschen Gesanges zur vollen Leidenschaft, im Don Juan sogar zum tragischen

Pathos gesteigert erscheint. Die wie aus tiefsten Grüften aufsteigende Erscheinung des Comthurs im letzten Finale dieser Oper wird durch die rhythmische Wucht und harmonische Kraft der Töne Mozarts wie zu einer Stimme unseres eigenen innersten Gewissens. Die Musik hat jetzt Antheil an unserem eigensten geheimsten persönlichen Lebensbestande gewonnen, ihre Sprache wird daher weltgiltiges Gemeingut, aus dessen Schätzen Rossini seinen Schmelz, Boieldieu und Auber ihre Grazie, Weber seinen so innerlich anmuthenden deutschen Gemüthston nahmen und endlich heute R. Wagner die ganze Mannichfaltigkeit treffender Charakteristik hervorzubilden vermochte.

Dazu diente nun auch noch nach anderer Seite hin die zuletzt entstandene Zauberflöte. Sie führt uns vorerst zur Geschichte des deutschen Singspiels.

Das Singspiel weist auf Frankreich zurück. In Paris war 1717 eine italienische Komödie begründet worden, die aber zu den originalen Stücken mit ihren nationalen Charaktermasken des Harlequin, der Colombine u. s. w. bald eigene Lustspiele bekam, welche ebenfalls häufig Parodien der Grand' Opéra waren. Darin lebten die alten französischen Liederspiele wieder auf, die man Vaudeville nannte, nach den strophenartigen Liedern, worin eben etwas dem Tagesleben Angehöriges auf solche Art verspottet wird, daß am Schluß jeder Strophe eine besondere Pointe wörtlich wiederkehrt. Daneben bestand aber auch eine Opéra comique, die jedoch vorerst nur ähnliche Stücke hatte und 1762 ganz mit der Komödie vereinigt wurde. Die Hauptsache war also hier im Gegensatz zur Opera buffa das Dramatische. Nun kam diese 1752 nach Paris und zu gleicher Zeit hatte ja Rousseau ihre Art und Weise in seinem Dorfwahrsager mit dem größten Erfolg heimisch gemacht. Der Eindruck dieser reicheren und freieren musikalischen Weise wirkte ganz außerordentlich auf das Publikum und infolge dessen bemächtigten sich französische Dramatiker wie Sedaine und Mar-

montel dieser Gattung, die dann durch den in diesem Punkte ungleich befähigteren Geist der Franzosen als Opéra comique bald den Sieg über die Opera buffa gewann. Duni, Monsigny und Philidor waren die drei Meister dieses Genres, dessen Schwerpunkt dauernd im Dramatischen liegen blieb, das in der Musik freilich besonders das Lied (Chanson) betonte, aber dem nächsten natürlichen Gefühlsausdruck sein Recht auch in der übrigen Composition gab. Diese „Operette" übertrug nun 1767 Chr. F. Weiße durch Uebersetzung und Nachbildung nach Deutschland, wo übrigens schon vorher komische Opern wie Haydns Krummer Teufel entstanden waren, die jedoch vorwiegend Possencharakter hatten, und J. A. Hiller in Leipzig erweiterte nach italienischem Vorbild das Musikgebiet über das Lied hinaus, sodaß das Singspiel sich der wirklichen komischen Oper mehr näherte. Diesem Vorbilde folgten Dittersdorf (Doctor und Apotheker 1786), Beethovens Lehrer Schenk (Dorfbarbier), Wenzel Müller (Donauweibchen), Weigl (Schweizerfamilie) und in späterer Zeit Lortzing (Czaar und Zimmermann).

Derweilen war aber auch für Paris ein Componist erstanden, der das heimische Genre zur wirklichen komischen Oper erweiterte, der 1741 geborene Belgier Grétry, der sich in Italien gebildet hatte. Sein „Hurone" (1768) bezeichnet auf diesem Gebiete den Beginn einer neuen Zeit für Frankreich. Die Dichter zogen stets tiefere Gebiete des Gemüthslebens in die Opéra comique hinein, die jetzt durch ernste Handlung auch mehr und mehr dem höheren Drama sich näherte und sogar das Ergreifende nicht abwies. Immer aber blieb das Komische ein Grundelement und eben diese Mischung von Ernst und Scherz stellt im Gegensatz zu den beiden Arten der italienischen Oper den Charakter der Gattung dar. Doch auch äußerlich unterschied sich die komische Oper von der eigentlichen Oper dadurch, daß der Dialog nicht Recitativ war. Dafür aber hatte er selbst um so

lebhafter und geistvoller zu sein. Eben diesen Conversationston nahm nun hier auch die Musik an und Gretry war sein Vollender. Das Eigenartige lag in der äußerst lebendigen und geistreichen, oft aber auch gemüthvollen Melodie, die in „Richard Löwenherz", seinem berühmtesten Werke sogar einen unmittelbar herzgewinnenden Ton hat. Doch wendete Gretry auch mit Freiheit die Formen der italienischen Musik an. Die Musik aber blieb ihm stets nur eine bescheidene Färbung, die bloß den Umriß des Wortes und der Handlung schärfer hervorheben sollte.

Diese Form nun übertrug sich erst in Uebersetzung dann in Nachbildung wieder auf Deutschland, und es ist begreiflich, daß die tiefer angelegte deutsche Natur hier auch eine reichere und ganz eigenartige Ausbildung des Musikalischen schuf. Besonders geschah dies in Mannheim und zwar mit dem ausdrücklichen Bestreben, damit eine deutsche Oper zu begründen. Mozart sah dort 1777 Holzbauers „Günther von Schwarzburg" und rühmte die „wahren deutschen originellen Gedanken". Auch Wieland dichtete solche Opern (Alceste, Rosamunde) und schrieb zugleich einen „Versuch über das teutsche Singspiel", der prophetisch auf das Erstehen eines neuen Perikleischen Zeitalters hinwies. In diese deutsche Oper nun verpflanzte man alle Gesangs- und Ausstattungselemente der großen Oper, und was bei Hillers Singspiel noch viel gehemmt hatte, die Unzulänglichkeit des Singpersonals, fiel damit ebenfalls fort. Denn jetzt nahm man statt bloßer Schauspieler wirkliche Sänger. Wir sahen Mozarts „Entführung" erstehen und die „Zauberflöte" ist ebenfalls ein solches deutsches Singspiel, das durch Aufnahme der größeren Formen und Ausstattungsapparate der eigentlichen Oper, sowie sie seitdem Paris und Gluck geschaffen hatten, selbst zur Grundlage einer selbständigen deutschen Oper geworden ist, indem mit der Zeit auch der gesprochene Dialog, der noch in Werken wie Wasserträger, Fidelio, Freischütz herrscht, ausgeschieden und an seine Stelle

ein auf das deutsche Idiom gegründetes Recitativ gesetzt wurde. Die Märchen- oder Zauberoper selbst war nur ein besonderes Glied dieser Gattung, in das eben die wunderbaren Mächte des Alls hineinverwebt wurden, die später so tief bedeutungsvoll auch ihren tieferen Bestand und Sinn gerade in der deutschen dramatischen Musik aufdecken sollten.

Da steht sie denn, die Zauberflöte, herrlich keusch wie die ewige Jugend und wieder ernst erhaben wie graue Bergeshäupter, die uns Besonnenheit und Frieden zuwinken. Sie ward 1791, im Todesjahre des Meisters als Zauberoper für ein Vorstadt-Theater in Wien componirt, aber als „große Oper" aufgeführt. Denn ein unvorgesehener Umstand hatte den ursprünglichen Zweck in sein Gegentheil verwandelt und aus dem bösen Zauberer Sarastro, welchem der Prinz Tamino die Tochter der „Königin der Nacht" abgewinnen soll, einen Vertreter der schönen Humanitätsidee gemacht, die aus dem Christenthume entlehnt, edle Geister des vorigen Jahrhunderts in den damals verbotenen Freimaurerorden gebunden hatten. Diesem Umstande der Theilnahme an dem ernstesten Lebensgehalte, den außerhalb der Kirche jene Zeit besaß, hat dann das Werk in seinem Verlauf, namentlich im zweiten Akte es zu danken, daß seine Musik auf dem Boden der freiesten Natürlichkeit die höchste Verklärung zeigt und damit wie in Rafaels Gestalten das volle Maß der reinen Schönheit gewann. Mozart entfaltete hier ebenso die vollen Tiefen seines Gemüths wie die Fülle seines Geistes und seines Könnens. Daß dabei der Umstand von Bedeutung ist, daß so wie schließlich die Absicht des Ganzen vor allem dem deutschen Charakter und seinem innerlich ausgleichenden Wesen entsprach, es eben eine Oper in deutscher Sprache war, was er hier zu componiren hatte, erweist sich überall an diesem Werke. In die anmuthvolle Natürlichkeit, die im Gegensatz zu dem conventionell Passionirten des Italienischen und Pointirten des Französischen unser Idiom hat

und das in den Liedern Papagenos und den Arien Taminos erscheint, verflocht er die ganze machtvolle Erhabenheit, deren wieder im Gegensatz zu dem mehr äußerlichen Pathos der Romanen unsere Sprache fähig ist. Denn er hatte kurz zuvor S. Bach tiefer kennen gelernt, dessen Kunst und Empfinden auf den tiefsten Grund unserer geistigen Eigenart gebaut ist, wie sie Luthers Bibelübersetzung uns auch in unserem geliebten Deutsch zu Bewußtsein und Besitz gebracht hatte. Daher Sarastros „In diesen heil'gen Hallen" als ein weltlicher Choral erscheint und auch wirklich in ein kirchliches Gesangbuch aufgenommen ist.

Das Eigenartige des deutschen Liedes, wie es als selbständiger Ausdruck unseres innersten Gemüthslebens erscheint, herrscht allerdings hier sogar bis in die feierlichen Chöre der Priester und die Gesänge der waltenden Mächte (der drei Knaben, der drei Damen) vor, und gerade hierin bezeichnet die Zauberflöte einen neuen Gipfelpunkt der Musik, da weder Gluck noch Haydn die Melodie als reine Sprache der Seele in solchem Maße der Schönheit und Selbständigkeit erreicht haben. Denn wirklich ist die Melodie Mozarts nicht mehr, so äußerlich abhängig weder von der Harmonie noch vom Rhythmus: sie geht nicht auf den Tanzstelzen des letzteren und läßt erstere stets als den ewigen Untergrund, sozusagen als den Blutlauf und das Urelement empfinden, aus dem das Auge, das Antlitz, die Gestalt des Menschen entstanden ist, eine neue Aphrodite, die vollendet dem Meere entsteigt, das sie gebar.

Aber die Bedeutung der Zauberflöte liegt zugleich darin, daß sie obendrein die sämmtlichen Fähigkeiten, welche die Musik im Drama bis dahin entfaltet hatte, zuerst und zwar wenn auch nicht überall so energisch und eindringend wie Gluck den Styl der großen Oper, doch in voller Sicherheit und durchweg hoher Verklärung zusammengefaßt zeigt. Beethoven soll dieselbe für Mozarts größtes Werk erklärt haben, weil er sich da als deutscher Meister zeige, und motivirte

dieses Urtheil damit, daß fast jede Gattung der Musik vom Liede bis zum Choral und der Fuge darin zur Anwendung komme, welches Lob mit Recht auf die geistige Kraft gedeutet wird, womit hier das Wesentliche und Entscheidende jeder dieser Gattungen am rechten Orte verwendet und alles zu einem abgerundeten Ganzen gebracht erscheint. Die ernsteste Choralfiguration läßt Mozart erklingen, als das liebende Paar geprüft wird, ob es der Aufnahme in den Bund höherer Tugend würdig ist; die gleiche vollendetste Contrapunktik waltet als Fähigkeit, auf der Bühne da mehrere Empfindungen zu gleicher Zeit sich aussprechen zu lassen, in dem Terzett, als die Liebenden von einander scheiden sollen; das Recitativ der großen Oper ist in der denkbar schönsten Weise in dem Gespräch Taminos mit dem Priester auf den wirklich ernsten Charakter unseres Idioms übertragen; der anmuthige Charakter der komischen Oper spielt in den verschiedensten heiteren Scenen des Federnmannes Papageno, der eine ganz eigene Mischung des italienischen Baßbuffo mit dem gemüthlichen Wiener Kind ist, welches das Essen und Trinken wie die Liebe liebt; der große Ton, den Gluck in die französische Oper gebracht hatte, hallt aus den Tempel-Gesängen wieder, und sogar die italienische Bravourarie erscheint mit ihren glitzernden Coloraturen nicht naturwidrig, wo eine „sternflammende Königin" gemalt werden soll. Endlich aber ist der innere Reichthum, den die deutsche Instrumentalmusik kurz zuvor unserer Kunst gewonnen hatte, allüberall in diesem Werke ausgeschüttet und bringt so in das Ganze jenen Charakter einer allumfassenden Wunderfülle, gegen die alles bisherige Schaffen auf musikalisch-dramatischem Gebiete verhältnißmäßig arm oder doch einseitig umschränkt erscheint.

Bedenkt man ferner zum Schluß, daß es eben die letzten Vorstellungen von Grund und Wesen unseres Daseins, von Tugend und Güte, Liebe und Gerechtigkeit waren, was der Text hier berührt und was jedenfalls Mozart dazu brachte,

das Beste, nein das Ganze seines Wesens an ein solches Werk für ein bloßes Vorstadttheater zu setzen, und betrachtet man, wie sich diese Vorstellungen in solch idealen Gestalten wie die drei Knaben, die drei Damen und Sarastros Priesterschaar darstellen, so ist es gewiß, daß wir in der Zauberflöte das erste vollendet ideale Gebilde umfassenden Inhalts besitzen, welches die Musik auf weltlichem Gebiete schuf, und daß es also nicht bloß ein geistreiches sondern ein den inneren Zusammenhang der Sache sicher aussprechendes Wort war, wenn F. Liszt beim Erscheinen des Nibelungenringes ausrief, dies sei die Zauberflöte unserer Tage. Wobei denn noch innerlich beziehungsvoll ist, daß die Liebenden in diesem Spiele ihre Feuerprobe dadurch bestehen, daß sie sich an dem tiefsten Bestande unserer rein menschlichen Cultur stärken, sowie er sich eben in der Musik selbst am ungetrübtesten darstellt!

„Wir wandeln durch des Tones Macht,
Froh durch des Todes düstre Nacht!“

so singen Tamino und Pamina.

Dieser Geist oder vielmehr die Seele der modernen Menschheit, die sich hier an der Hand von Wort und Darstellung allverständlich ausspricht, ist aber zugleich der Inhalt der zahlreichen Instrumentalwerke Mozarts, die unsterbliche Ouverture zur Zauberflöte selbst an der Spitze. Mozarts Instrumentalmusik ist nicht bloß überhaupt auf den Gesang sondern direct auf den deutschen Gesang gebaut, aber eben auch auf die Melodie, die das Kind der ewigen Harmonie ist. Daher R. Wagner zutreffend von Mozart so sagt: „Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiechbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen

Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdrucks im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. So erhob er die Gesangsausdrucks-Fähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß sie die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte." Ohne daß im Wesentlichen der Form, die Haydn festgestellt hatte, etwas geändert wäre, schwillt in diesen Sonaten, Trios, Quartetten, Quintetten, Symphonien das Einzelne wie das Ganze zu voller menschlichen Gestalt empor, die Glieder runden sich zu der ganzen jünglinghaften Schöne, die der noch mehr kindlich magere Bau Haydnscher Instrumentalmusik angekündigt hatte, und das Blut des Lebens dringt in der wunderbarsten Färbung durch die Mischung der Instrumente in die gesammte äußere Erscheinung empor. Besonders das Gmoll-Quartett für Clavier und Streichinstrumente von 1785, das Quintett für Clavier und Blasinstrumente, — „das Beste was ich in meinem Leben geschrieben habe", sagt Mozart 1784 selbst, — die 1785 vollendeten, Haydn gewidmeten Sechs Streichquartette, das Gmoll-Quintett für Streichinstrumente (1787) und die drei Symphonien in Esdur (Schwanengesang), in Gmoll und in C (Jupiter) vom Sommer 1788, sowie selbst ganz kleine Sätze seiner meist dreisätzigen Claviersonaten zeigen dieses volle Profil des Lebens, wie es auf seinen eigenen tieferen Grund gebaut ist. Es ist hier zuerst völlig gelungen, der homophonen Schreibart, welche auf Herstellung einer möglichst schönen Melodik ausgeht, die unabänderlichen Gesetze und festen Formen des polyphonen Styles einzuverleiben und so eine neue Schöpfung des tiefen und völlig freien geistigen Ausdrucks zu gewinnen, also die „Epoche Mozart" zu begründen. Die anmuthige Lebensfülle dieser Tonsprache aber, die zuerst den vollen Bestand unseres heimischen Wesens enthüllt und zwar in seiner schönsten Erweiterung zum idealen Typus des rein Menschlichen, nahm dann Beethoven auf und begründete damit innerhalb seiner Instrumentalmusik jenen erhabenen

Tempel, in dem der Geist in seiner Reinheit und Unendlichkeit das Wort führt und den Menschen zu seinem wahren Wesen und inneren Glücke erhebt.

Zu dieser „Epoche Beethoven" gehen wir jetzt über.

II. Epoche Beethoven.

1800—1830.

Wir hörten die Melodie als die „Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens" bezeichnen, und wie dieser Wille der letzte und eigentliche Wirker der menschlichen Thaten ist, so war auch die lebendige Handlung des Dramas das Gebiet, wo diese Melodie ihre erste völlig ausgeprägte Entwicklung fand.

Es gab jedoch ein Gebiet, wo diese innere Lebenskraft, welche die Musik so gut wie alle Dinge der Welt schafft, auch ganz unabhängig von Wort und Handlung nach ihrem vollen Können und Wesen erschien, und wie wir dies schon in der harmonischen Polyphonie als elementarische Bildungen oder auch als wohlgegliederte Widerspiegelung des Baus der Welt fanden, so mußte nun die Fülle des menschlichen Daseins, die thätige Lebensbewegung in unserer Kunst ebenfalls den entsprechenden Ausdruck finden und so „am sausenden Webstuhl der Zeit" mitwirken „der Gottheit lebendiges Kleid". Das war die Instrumentalmusik, deren Vollender im Sinn der Gleichstellung mit den höchsten Erzeugnissen der Kunst aller Zeiten und Völker eben Beethoven ist.

Und zwar gelangte Beethovens künstlerisches Schaffen zu solcher außerordentlichen Entwicklung und alles Bisherige überragenden geistigen Bedeutung durch den lebhaften Antheil, den er selbst an diesem thätigen Leben der Welt und vor allem an dem bewußteren Geistesleben seiner Zeit

nahm. Ihn selbst hatte der Geist ergriffen, der sich in der neueren Menschheit zum sicheren Erfassen seiner selbst aufschwang und von dieser Höhe des Bewußtseins aus das Leben betrachtete und neu gestalten wollte, — jenes Faustische Wort vom Wiederaufbau der zerstörten schönen Welt: „Mächtiger der Erdensöhne, prächtiger baue sie wieder, in deinem Busen baue sie auf!“ Der Erdichter einer „Revolutionssonate“ aber endete — wir verweisen hier auf die Musiker-Biographie Nr. 1181 — folgerichtig in der selig ruhigen Weltschau der Heiligen, der auch die geringste Aeußerung unseres Daseins die Offenbarung eines Ewigen ist, und der mächtige Wille, der ihm aus jenem Bewußtsein des gewissen Antheils an der ewigen Schaffensmacht hervorgegangen war, mußte nach dem echt tragischen Verlauf jedes großen Menschenlebens doch zuletzt sich sagen, daß er in dieser Welt des Wechsels und der Vergänglichkeit nichts Größeres verrichten könne als zum Heil dieses Ganzen der Welt sich selbst zu brechen. Zwischen diesen zwei Polen letzter menschlichen Erkenntniß und Willensthätigkeit, zwischen dem titanischen Wollen und der „innigsten Ergebenheit“ mit dem „Nicht Mensch sein für dich, nur für Andere leben!“ wie Beethoven selbst im Jahre 1812 es ausdrückt, bewegt sich dieses große Mannes-Dasein, dieses gewaltige künstlerische Schaffen, — ein echtes Abbild der menschlichen Lebensbewegung selbst, in den Abgründen ihres Schmerzes wie auf den sonnbestrahlten Höhen der seligsten Freude!

Das erste Werk Beethovens, das sogleich seine ernsteste Absicht ausspricht, auch mit dieser scheinbar stummen bloßen Tonkunst ein entscheidendes Wort in der Welt mitzusprechen, ist sein Opus 1 No. III, das Claviertrio in Emoll. Hier ward von vornherein die laut vernehmliche Sprache Schillers geredet: Freiheit, nicht bloß des Gedankens, nein jeder Regung des Lebens, und männlichste Bethätigung der Kraft! Ebenfalls in Cmoll stehen die allgekannte Sonate pathetique von 1799, die Beethovens Ruhm als eines Sona-

tencomponisten ersten Ranges sogleich begründete, das dritte Clavierconcert Op. 37, dem ritterlichen und zugleich „menschlichsten" Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmet, wie endlich die Fünfte Symphonie, ein erstes Faustgedicht bloß in Tönen. Alle vier Werke tragen auch in ihren scharf accentuirten Rhythmen die Physiognomie des Heldischen und eines sicher seiner selbst bewußten Willens. Denn die Völker waren damals in das Stadium getreten, sowie der Einzelne ihr Geschick selbst bestimmen zu wollen. Die Denker strebten die Lebenswelt aus dem Gedanken neu aufzubauen und die Dichter verliehen diesem neuen würdigeren Menschendasein den ersten Ausdruck in schöner Gestaltung. An diesen Ideen und Bewegungen erwuchs Beethovens Genius zu seiner erhabenen Kraft und vermochte aus ihnen die vorgefundenen instrumentalen Formen ganz neu zu beleben und zu poetischen Gebilden zu erweitern, die unserer Kunst eine neue und unabsehbare Zukunft eröffnet haben.

Ein deutliches Bild des Uebergangs von der alten Suite zur Sonate gewährte Beethovens liebliches Septett Op. 20. Die Bildung der Haupt-Sätze ist hier sonatenhaft, die größere Anzahl der Stücke aber gehört der Suite an. Dieses Divertimento (Divertissement) dient noch mehr dem bloß vergnüglichen Musikspiel als dem ernsten dichterischen Schaffen des Künstlers. Der übliche dritte Satz des Haydnschen Quartetts, das als zuerst festgestellter Typus der völlig entwickelten Sonatenform zu gelten hat, ist wie wir sahen der Menuet, ein Erbtheil von der Suite her. Schon Haydn und noch öfter Mozart schloffen aber auch wol den Menuet sogleich an den ersten Satz an. Dies geschah dann, wenn das Pathos desselben so hoch gesteigert war, daß man einer gewissen Ausgleichung und Ueberleitung zu einer neuen Totalerhebung des Geistes bedurfte, und solche Verschiedbarkeit des Scherzos war uns wieder ein Zeichen, daß es im Grunde kein völlig selbständiges Glied der Entwicklung, daß die Sonatenform im innersten Grunde dreitheilig ist.

Auch in der Neunten Symphonie Beethovens steht das Scherzo so, und man begreift dies nach dem gewaltigen geistigen Ringen des ersten Satzes. Der Erfinder des Scherzos aber ist Beethoven, und zwar sogleich sein Trio Op. 1 No. I hat ein solches. Doch wendet er sich noch in der Achten Symphonie zum Menuet zurück. Von dem Unterschied dieser Formen werden wir weiter unten hören.

Die Belebung der Sonatenform zu einem Bilde, das uns wie das höchste freieste Leben anmuthet, war nun eben Sache des Genies. Bei Ph. E. Bach merkte man noch zu oft die Absicht, er neigte mehr dem reflectirenden Verstande als dem unwillkürlichen Empfinden nach zu dem freieren geistigen Dasein seiner Zeit. Haydn war schon ungleich ursprünglicher, ja unerschöpflich in sprudelnder Laune und Heiterkeit wie in charakteristischen ja oft sehr ernst sinnigen und poetischen Bildungen, z. B. jenem Adagio in Dmoll. Mozart aber gehörte dem vollen Leben an, und wie sein eigenes Herz jedem natürlichen Empfinden auf das bereiteste geöffnet blieb, so quillt ihm selbst allüberall Leben entgegen und wieder aus dem schreibenden Finger hervor. Er beseelte selbst die Uebergänge zu Melodien und seine Melodien zu redenden Wesen. Er zeichnete schon oft in bloßen Tönen Physiognomien von treffendster Wahrheit, wir nennen nur seine Fantasie in Cmoll von 1785. Und so reich ist seine Einbildungskraft erfüllt von Lebensbildern, daß ganz am Ende eines Satzes, namentlich im ersten der Sonatenform, wo bereits alles gesagt und erschöpft zu sein scheint, er oft plötzlich nochmals eine ganz neue Melodie bringt, die auch ein völlig neues Licht auf das Ganze wirft und uns auch noch das letztentscheidende Wort über dasselbe sagt. An diesem Punkte blühenden poetischen Lebens nun knüpfte Beethoven an, während in der äußeren Form der Sache er unmittelbarer zu Haydn gehört, dessen größere Quartette und Symphonien allerdings erst in den neunziger

Jahren für London, also nach Mozarts Tode und nach seinem unübertroffenen Beispiele geschrieben wurden.

Gehen wir nun das monumentale Instrumentalschaffen Beethovens selbst kurz durch, das uns seine innersten Erfahrungen wie seine letzten Anschauungen von Welt und Menschenleben darlegt, so fußt die erste große seiner Symphonien, die aus dem Jahre 1803 stammende Eroica, in der mächtigen Revolutionsbewegung seiner Tage. Es ist der tragische Kampf des besseren Wollens, einem großen Freiheitshelden der Zeit entnommen und auf das Wesen der Menschheit selbst übertragen. Das Alte fällt diesem mächtigen Heldenschritt, aber ihn selbst, den Helden fällt wieder die Gewalt des Schicksals. Dem berühmten Trauermarsch entblühen im Scherzo und Finale des Werkes die herrlichen Segensgüter eines neuen Lebens. Die Cmoll-Symphonie, vollendet im Jahre 1808, feiert den Sieg der eigenen moralischen Kraft über Hemmung und Mißgeschick. „So pocht das Schicksal an die Pforte", hat er selbst später das energisch pochende Motiv des ersten Satzes bezeichnet. Es ist eine Erinnerung an die schon vor 1800 beginnende Ertaubung des unglücklichen Meisters. Daher sind hier die schärfsten Rhythmen als Ausdruck jener Willensenergie zu finden, die im Bewußtsein eines höheren und gottentstammten Daseins sich selbst zu diesem hohem Berufe aufrecht erhalten will und der Welt ein neues Gesicht geben möchte, auch wenigstens das Eine vermag, ihr ein Bild des besseren Willens zu zeigen, der durch Ueberwindung seiner selbst von ihr frei und damit Herr seiner selbst wird. In der Pastoralsymphonie, die mit der Fünften zugleich geschrieben ward, singt der Dichter zunächst den heiligen Frieden der Natur, sucht aber zugleich in ihr ein Höheres als was die Welt verleiht: nach glücklich vorübergegangenem Gewitter, wie es hier die frohen Landleute trifft, sollte ihr Chor ursprünglich einen religiösen Dankhymnus in Worten anstimmen: das Finale ist als ein solcher in bloßen Tö-

nen zu betrachten. Die Siebente Symphonie, vollendet im Mai 1812, zeigt noch einmal die menschliche Lebensbewegung im heitersten Glanze. Die Erhebung der Oesterreicher zum Kampf gegen den französischen Unterdrücker im Jahre 1809 gab die Idee zu diesem Werke, das dann aber dem frohen Spiel der Kräfte im menschlichen Dasein überhaupt galt. Diese Symphonie hob durch ihre Vorführung beim Wiener Congreß im Jahre 1814 unseren Meister selbst zum höchsten Bewußtsein seines Könnens wie seiner künstlerischen Pflichten empor. Er wollte fortan nur schaffen „zur Ehre des Ewigen, des Allmächtigen, Unendlichen!"

Das nächste große Resultat dieser neuen inneren Erhebung war die von 1818 bis 22 geschriebene Große Messe, die jedoch weniger eine wirklich kirchliche Composition als eine mächtige Symphonie mit Chören über den Messentext ist. Eine ebensolche, aber über den Text des menschlichen Lebens selbst ist die Neunte Symphonie. Sie stammt aus den Jahren 1816—23 und ist ein geistiges Resumé der eigenen inneren Existenz Beethovens. Der furchtbare Kampf gegen Schicksal und Nothwendigkeit, den er wie jeder „Große" zeitlebens zu führen hatte, spiegelt sich im größten Style in ihrem ersten Satze wieder. Das Sichhingeben an die bloße genießende Lust bis zum wahnvollsten Taumel stellt sich im Scherzo, einfach Molto vivace genannt dar. Ein tiefes Gedenken des unabänderlich gleichmäßig Nothwendigen und Unendlichen ist das ebenso sehnsuchtsvoll ergreifende wie zur idealen Sphäre emporhebende Adagio dieser Symphonie. Aber erst der letzte Satz mit den Chören aus Schillers schwungvoller Ode „An die Freude" löst den erdrückenden Zwiespalt des Inneren. Beethoven wußte hier mit frohestem und freiestem Glauben an einen ewig guten Bestand der Dinge das eigene Leid wie das eigene Wünschen auf dem Altare der geläutertsten Menschenliebe niederzulegen: das Ertönen der menschlichen Stimme in diesem gewaltigen Finale, das die Variationenform auf das schönste verklärt, ist wie eine

letzte Verkündung, und „Freude! Freude!“ lautet ihr tröstender Inhalt. Diese innere Läuterung und Verklärung des Geistes, der über die eigenen Wallungen völlig Herr geworden ist, zeigen dann am reinsten die von 1824—26 geschriebenen Letzten Quartette, die fast die volle Welt des äußeren und inneren Daseins durchmessen und in unerhört reichen und äußerst charakteristischen Gestaltungen ihre Mannichfaltigkeit widerspiegeln. Betrachtet man diese Fülle der Erschauungen, diesen Reichthum der Gestaltungen und diese Sicherheit der künstlerischen Darstellung, wie sie im Einzelnen und kleineren Rahmen auch in den früheren Sonaten, Duos, Trios erscheinen, so kann man nicht glauben am Ende eines Künstlerlebens — denn Beethoven starb ein halbes Jahr darauf, am 26. März 1827, — und noch viel weniger am Ende des musikalischen Schaffens überhaupt zu stehen. Beethoven selbst deutete einmal als seine eigentliche Intention an, mit seiner Kunst „einen neuen sinnlichen Bestand im geistigen Dasein zu geben“. In der That, es ist geschehen. Wir fühlen uns in dieser instrumentalen Kunst Beethovens in einer neuen Welt, deren letzte Quellen uns auch im wirklichen Dasein einen erneuten und besseren Bestand der Dinge zu ermöglichen scheinen.

Wenn wir nun Beethovens Styl selbst betrachten, so ist derselbe vorzugsweise erhaben. Doch ist es nicht mehr wie bei den alten Contrapunktikern die Erhabenheit des Objects, in dem unser Ich noch beschlossen ist, sondern die des Subjects, des geistigen Schauens und Wollens, in dem der schöpferische Geist selbst ein zweites Mal aufblitzt. So ist auch Beethovens Sprache fortwährend die bewußteste Aussprache davon, wie „in diesem Kopfe die Welt sich malt“, die Sprache der persönlichen Anschauung und Empfindung, die sogar in einzelnen Werken wie in der Sonate Op. 31 II und am mächtigsten in der Neunten Symphonie, ehe hier der Laut der Menschenstimme selbst eintritt, zum schmerzlich oder mit Donnertosen redenden Re-

citative wurde. Auf ihrer vernehmlich redenden Art beruht denn auch wie auf Mozarts Melodie, zu der Beethoven namentlich in den Letzten Quartetten aufs merklichste zurückgekehrt ist, wie wir noch sehen werden, die Fortbildung der dramatischen Recitation durch R. Wagner.

Im Ganzen und Allgemeinen aber hat auch Beethoven die Sonatenform so wenig wie Mozart ihrem Wesen nach verändert, sie ist vielmehr in jedem der Werke dieses Styles ganz sicher nachweisbar. Dagegen hat er sie in geistvollster Weise von allem mehr Formellen befreit und zu ihrem angestammt geistigen Wesen zurückgeführt, andrerseits aber zu unerhörter Macht erhoben. Dazu befähigte ihn eben die persönliche tiefe Antheilnahme an allem was geistiges Leben heißt und die stets mehr hervortretende Klarheit, womit er „poetische Intentionen", das heißt geistige Prozesse und die wirkliche Lebensbewegung erfaßte. Schon die Sonate pathetique hat diesen dramatischen Verlauf, ohne irgend die Form selbst zu alteriren: die ernste Selbstbetrachtung der Einleitung wird nach dem wüthenden Verlauf des ersten Theiles des Allegros wie zu eigener Mahnung dem besseren Selbst treu zu bleiben wieder anklingen gelassen und bildet auch die Einleitung zu einer Coda, die nun die volle Rückkehr zu sich selbst und den festen Entschluß kräftigen Manneswollens ausspricht, — ein völlig psychologischer Verlauf, der dann im Adagio auch zu einer ruhig beseligten Zwiesprache mit sich selbst führt und ein heiter beglücktes Dasein in dem abschließenden „Rondo" zur Folge hat. Bestimmter treten die geistigen Züge der Form mit dem bestimmteren dichterischen Vorwurfe auf. Die Eroica nimmt nicht bloß die deutlichste Charakteristik der Themen von ihrem Heldenvorbilde, sondern benutzt den frei verfügbaren Theil der „Durchführung" zur Darstellung der mächtigsten Episoden dieses Heldenlebens, in dem wir selbst den Sturz des Alten wie einen Welteinbruch vernehmen. Ebenso wird das Maggiore der Andanteform, die hier einen

majestätischen Trauermarsch in sich aufnimmt, zu dem Gesäße, die Verklärung dieses hehren Heldengeistes darzustellen, dessen mannichfache Segnungen für die Welt sich dann ebenso natürlich einfach wie wahr und schön in dem variirten Satze des Finales darstellt.

Am deutlichsten aber erscheint die Einwirkung des stets klarer erfaßten geistigen Bildes auf die Ausprägung und Vermannichfaltigung der Form in der Art, wie Beethoven die Ouverture ausbildet, die ja in ihrer Gestalt nicht von dem ersten Sonatensatze abweicht. Der düstre Kerker Florestans mit der tiefinnen geahnten Himmelserscheinung Leonorens bildet die naturgemäße Einleitung der sogenannten großen Leonorenouverture, die im Jahre 1806 als zweite zum Fidelio entstand. Die Ahnung wird Wirklichkeit, zeigt sich selbst beim Weibe als gährende und wirkende Kraft in dem so stürmischen Geigen-Anlauf des Allegrosatzes, dem als zweites Thema das Hineinblicken in die eigene Seele und ihren schönsten Besitz, die Liebe, dient, das diesem Heldenweibe neue Kraft verleiht. Ihre That führt zum Sieg, wir hören das erlösende Signal und von neuem erscheint, aber diesmal nur in Erinnerung der beiden Geretteten, die einander selig in die Augen schauen, das stürmische Ringen, das die Rettung geschaffen hat, bis sich ihre Herzen zu einem Freudenjubel aufschwingen, der alles mitumfaßt: denn Florestans Befreiung schafft Freiheit allen, allen, die da im tiefen Kerker schmachteten. Ebenso psychologisch begründet wie hier die „Repetition" erscheint, ist dann der ganze Verlauf der Ouverture zu Coriolan, in der Beethoven die Gegenüberstellung der beiden Themen mit ebenso großer Freiheit wie Schönheit zum Ausdruck des Kampfes macht, den hier zwei Gewalten, der kühne Trotz des Mannes und die Bitte der Mutter miteinander kämpfen, bis Coriolan den Speer der Eigensucht gegen die eigene Brust richtet und in den gebrochenen Lauten des eigenen Motives vor unserem inneren Auge hinstirbt. In solchen psychologischen Gebilden,

welche die hergebrachte Form aus sich selbst entwickelt und zu Geist verklärt zeigen, liegt der Keim, den Wagners Dramen-Ouverture und Liszts Symphonische Dichtung organisch zu einem neuen Kunstzweige weiter entwickelt haben.

Von dem Adagio und dem Rondo-Finale gaben wir schon Beispiele. Es erübrigt nur noch ein Wort über das Scherzo, die eigentliche Neuschöpfung Beethovens.

Der Name Scherzo kommt schon bei S. Bach vor für einen kleinen munteren Satz in freierer Form, doch ohne besondere charakteristische Bedeutung, und Scherzi hießen ja auch größere sonatenhafte Gebilde. Beethoven stellt aber mit seinem Scherzo sogleich eine charakteristisch sichere Form auf, die er mit der Zeit sogar zur vollen Ebenbürtigkeit mit den übrigen Sätzen entwickelt und der er besonders den reichen Schatz seines unvergleichlichen Humors anvertraut. Wenn im alten Menuet Haydn die heitere Laune, so hat Mozart darin einerseits jene graziöse Feinheit entfaltet, die seiner vornehmen Natur entsprach, andrerseits aber auch seiner tieferen Empfindung nicht geschont, indem seine Menuets Züge der liebenswürdigen Schalkhaftigkeit und selbst des sehnsuchtsvollen Leidens, des Lächelns unter Thränen aufweisen. Ja diese Eigenthümlichkeit findet sich schon in S. Bach Menuets in wahrhaft wonnevoll ergreifender Weise.

Dieser letztere Charakter ist nun die geistige Grundlage des Beethovenschen Scherzos, das vom Tanze wol noch den allgemeinen Sinn der heitersten und freiesten Bewegung beibehielt, aber die knappen engen Maße abstreifte. Ja das Scherzo ward so recht der Tummelplatz der freiesten Laune, die hier wie freie Rosse auf weiter Haide „stürmisch und gelind" umherstreift. Alle Eigenschaften des Haydnschen Humors und technischen Bildens finden sich auch hier, aber alles in größerem Style und reicher verwendet. Zum Mann und Helden ausgewachsen erscheint auch hier die heitere Lebensgestalt. Und wie echt geistig fruchtbar auch dieser

neue Lebenskeim ist, erwies sich ebenfalls sogleich in der symphonischen Dichtung Liszts: wir nennen nur den dritten Satz der Faustsymphonie, dessen Name Mephisto uns auf allen tollen Spuk der Laune führt, den der Geist erfahren kann, wenn er über sich selbst lacht.

Mit diesem Scherzo war die Sonatenform zu ihrer äußeren und inneren Vollendung gediehen und feierte namentlich in den sieben großen Symphonien Beethovens, — denn die zwei ersten wandeln in Mozarts und Haydns Bahn, — ihre Triumphe als eines geistigen Neugewinns der Menschheit. Und diese Erscheinung ist es vor allem, von der R. Wagner redet, wenn er sagt, Beethoven habe in seinen Werken die **Weltgeschichte der Musik** geschrieben. Denn wirklich zeigen sie, daß nichts verloren ist, was von Anbeginn da war, und daß die Musik eine zweite Weltgeschichte, die Darstellung des Gewissens der Welt ist. „Wie ein zweiter Prometheus, der aus Thon Menschen bildete, hatte Beethoven sie aus Ton zu bilden gesucht", sagt er weiter. Und wenn er selbst ein andermal bekennt, er könne den Geist der Musik nicht anders begreifen als in der Liebe, so hat Beethovens letzte Symphonie, die mächtige Neunte in ihrem Finale „An die Freude" mit lauter Stimme auf dieses Evangelium der Liebe hingewiesen, das einzig die wahre Menschenfreude gebiert.

So erweist sich auch der Geist der Musikgeschichte als weltbedeutend, und der Vorschritt dieser Kunst konnte nur mit dem des Geistes selbst geschehen. Hier war nicht nachsondern einzig weiter zu bilden, wenn wirklich Neues hervortreten sollte. Diesen Einblick in die lebendige Gegenwart und den Ausblick in eine gleich hohe Zukunft hat uns also noch die Betrachtung der neuesten Epoche der Musik zu enthüllen, die wegen dieses ihres selbständigen Schaffens ebenfalls schon eine Epoche bildet.

III. Die neuere Oper.
1830—1850.

Die Zeit, in welche wir jetzt eintreten, ist nach ihren einzelnen Meistern weniger entscheidend und wesentlich nur Uebergangsepoche, daher gleich derjenigen der alten Operncomponisten wie A. Scarlatti Händel u. a. mehr nur von historischem Interesse. Doch rinnt hier immerhin eine solche Menge an sich eigenartiger und neuer fruchtbaren Quellen zusammen, daß der schließliche Zusammenfluß in unserer Zeit doch von neuem wie ein wirklicher Strom erscheint.

Die Einwirkung des großen Gluck erwies sich zuerst bei dem Franzosen Mehul (geb. 1763). Er hatte sich bei der Generalprobe der tauridischen Iphigenie in Paris am 18. März 1779 in einer Loge versteckt, um nur der ersten Aufführung eines Werkes, das uns noch heute durch seine ruhige Hoheit zu ergreifen vermag, beiwohnen zu können, und war durch den darüber entstandenen Lärm dem Altmeister der Oper selbst persönlich bekannt geworden, der dann dem sechszehnjährigen Jüngling auch väterlich bei seiner höheren Ausbildung zur Hand ging. Eine gewisse leidenschaftsvoll ernste Declamation und dramatische Energie des Styles war es, was noch im Jahre 1838 in einem Werke wie „Joseph und seine Brüder“ in Riga unseren R. Wagner von der faden Tageskunst der neueren Italiener und Franzosen wie Bellini und Adam zu dem Begriff von der Würde der musikalisch-dramatischen Muse zurückführte und ihn selbst von neuem auf die hohen Ziele eines Gluck und Beethoven verwies. Er fühlte sich, wie er gesteht, unter dem Einflusse dieses Werkes „ganz gehoben und veredelt“.

Umfassender war jedoch die Thätigkeit und unmittelbare Einwirkung des um drei Jahre älteren Cherubini. In Italien an der gleichen Oper gebildet, die bald darauf durch Mozart eine allgeltende Physiognomie erhielt, fand er erst

in Paris, wohin er im Jahre 1785 kam, seine eigentliche künstlerische Heimat und dies ebenfalls, wie wir hörten, durch einen Deutschen, Joseph Haydn. Von da an blieb seine Richtung ganz für die ernstere und reichere Art deutscher Tonkunst bestimmt. Sein Orchester war nicht mehr die bloß begleitende „große Harfe“ der Italiener, und wie er tüchtig orchestral zu schreiben wußte, war die Selbständigkeit der Nebenstimmen, das was wir als „obligat“ bereits kennen, sowie ihre Führung von jener größeren Fülle, Freiheit, Mannichfaltigkeit und Sicherheit, die eben aus der deutschen Instrumentalmusik auch in die Oper übergegangen ist. Seine Declamation ist scharf, treu und wahr, darin ist er eben Franzose. Doch erinnert seine Melodieführung zu oft an die rücksichtslose Selbständigkeit der reinen Musik in Instrumentalwerken. Die lebhaftere Gemüthserregung in der Zeit der Schreckenstage und der ersten Kriege der Revolution gab zumal im „Wasserträger“ (1800) auch seiner Tonsprache eine gewisse gehobene Empfindsamkeit, und hier hat sogar Beethoven mit seiner einzigen Oper Fidelio (1805) angesetzt, da er nach eigenem Geständniß aus dem Jahre 1823 Cherubinis Werke „über alle anderen theatralischen seiner Zeit schätzte“. Von der unmittelbar ergreifenden Seelenkraft oder dem gar mächtigen tragischen Pathos dieses deutschen Meisters dagegen ist seine innerlich kühle und mehr bloß italienisch passionirte Art eben so fern wie von dem „riesenhaften Ideenschwunge“ und dem unerschöpflichen Phantasiereichthume unserer eigentlichen Classiker.

Einen wirklich für das Große angelegten Sinn hatte der vierzehn Jahre jüngere Gasparo Spontini (geb. 1784), ebenfalls ein Italiener. Von dem berühmten Padre Martini in Bologna gebildet besaß er neben tüchtiger Schulbildung die sichere Handhabung auch der verwickelteren musikalischen Technik und war zudem durch Cimarosa, den späteren Componisten der „Heimlichen Ehe“, in die Praxis des Bühnengesanges eingeführt worden. Doch gab erst

der größere Gehalt seiner theatralischen Aufgaben auch seinen Lauten die tiefere Resonanz und entflammt an Glucks „Iphigenie in Aulis" legte er das Hauptgewicht auf das Dramatische. Er hat im Grunde an dem Bestande der überkommenen Oper nichts geändert, sowenig wie Cherubini: die Arie und mit ihr die Musik als besondere Kunst und Composition herrschen bei ihm wie bei jedem Operncomponisten seiner Tage vor. Aber es ist ein gewisser Hall in seinen Tönen, eine gewisse Haltung in seinen Rhythmen, die uns unwillkürlich selbst gerader aufrichtet, weil wir an mächtige Bewegungen und kühne Thaten gemahnt werden. Es waren die kühnen Zeiten des Consulats Bonapartes, in denen Beethoven selbst noch diesen fränkischen Eroberer mit den größten Consuln Roms verglichen und solchem mächtig weltbefreienden Thun in der Eroica ein unsterbliches Heldendenkmal in Tönen errichtet hatte, — es waren die Tage des ersten Kaiserreichs, als Spontini in Paris weilte, und in der That, seine 1807 dort aufgeführte „Vestalin" hat etwas von dem unerbittlichen Ernste und der eisernen Selbsthingabe der alten Römerzeiten, es ist jene stolze Mannessprache, angewendet auf die unmittelbarste lebendige Gegenwart und dadurch selbst zu einer gewissen wirksamen Größe erhoben. „Ferdinand Cortez" (1809) theilt noch diesen gehobenen Ton, und „Olympia" entfaltet die ganze herrische Pracht des Napoleonischen Kaiserthums. Am geschichtlichen Leben der Zeit selbst war also dieses vielgeschmähte Zwitterding der Oper über Nacht zu einer Erscheinung gediehen, die solche Bedeutung der Zeit theilte und sogar selbst zum deutlicheren Bewußtsein erheben half. Wir werden sie noch sogar bei dieser historischen Fortbewegung mitthätig eingreifen sehen. Ist Spontinis Styl auch mehr theatralisches Pathos als eigentlich dramatisches, der hochtoupirte Italo-Franke wußte doch den kraftvollen Geschichtsschritt seiner Tage sicher zu treffen, und es war ferner nicht wol möglich, der „großen Oper" anders als mit le-

bendig großen Stoffen beizukommen. Wir werden die Früchte davon bald erkennen.

Der deutschen Oper gab diesen unmittelbar packenden Ton des lebendig Großen also zuerst Beethoven in seinem „Fidelio“ und zwar mit der Bearbeitung vom Jahre 1814, in welcher das Werk überhaupt seinen Boden gewann. Völlig durch schlug es aber erst, als mit dem Jahre 1822 die große Wilhelmine Schröder, später Schröder-Devrient, sich der Partie der Leonore bemächtigte und solches echt tragische Leben in Tönen auch auf der Bühne verwirklichte. Die Stelle „Tödt' erst sein Weib!“ ist wie ein Wendepunkt in der deutschen musikalisch-dramatischen Kunst gewesen und hat schon den ersten ganz eigenartig deutschen Operncomponisten C. M. von Weber zu seinem besten Schaffen, zu Euryanthe und Oberon begeistert.

Gleichwol ist der Fidelio so gut wie die Zauberflöte dem Grundcharakter nach nur ein deutsches Singspiel. Denn der Dialog wird noch vorwiegend gesprochen statt gesungen und stört also die Styleinheit des Ganzen wie die Illusion des Zuschauers. Allein die Vortheile des Singspiels und der französischen komischen Oper, die größere Natürlichkeit und schlichte Wahrheit des Ganzen bekundet das jüngere Werk wie das ältere. Der Umstand, daß hier also einerseits das Dramatische durchweg vorherrschte, andrerseits aber vor allem in diesen Liedern der Musik der bereiteste und natürlichste Anhalt geboten war, ihr eigenstes melodisches Leben zu entfalten, gab diesem Genre im Gegensatz zu dem Hochschritt der Oper eine Art sinniger Gemüthssprache, unmittelbarer Einwirkung und wieder unbefangenen Lebens, die der Bühne ganz neue Quellen des musikalischen Könnens erschloß. Dazu kam die Opera buffa der Italiener, deren höchstes Ideal sich in Mozarts Figaro darstellte und in Rossinis liebenswürdiger Melodik im „Barbier von Sevilla“ von 1816 zu einer bloßen heiteren Süßigkeit verdünnt ward, aber immer noch die leichtere Bewegtheit und Anmuth ihrer Heimat

verrieth. Von den Franzosen nennen wir hier besonders für die Opéra comique Boieldieu (geb. 1775) und seinen „Johann von Paris“ 1811, wie seine „Weiße Dame“ von 1825. Es giebt keine liebenswürdigere Natürlichkeit oder ebenso keine natürlichere Liebenswürdigkeit, als diese Melodien sie zeigen. Man fühlt überall, daß diesen Franzosen, — denn die Neueren Auber, Herold, Adam gehören mit hierher, — unser unsterblicher Rafael Mozart gelebt hat. Ein besonderes Genre bildeten sie noch in der Mischart der „Spieloper“, in der eben das gesprochene Wort durchaus vorherrscht.

Der aber dieser Weise des natürlichen Lebens den vollsten Ausdruck des Gemüths nicht ohne eine dunkle Ahnung des tieferen unerfaßbaren Hintergrundes menschlicher Existenz gegeben hat, war Carl Maria von Weber mit seinem „Freischütz“. Obwol ebenfalls keine eigentlich große Oper sondern nur ein deutsches Singspiel, hat dieses Werk dennoch innerhalb seiner Grenzen epochemachende Bedeutung und war von entscheidender Einwirkung auf die Erweckung des besonderen deutschen Genius in der dramatischen Musik. Denn wie für das deutsche Volk, so aus dem deutschen Volke ist dieses Werk geschrieben und kein Wort wahrer als das R. Wagners vom Jahre 1845 bei der Ueberführung der Leiche Webers von London nach Dresden: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche. Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben!“

C. M. von Weber ward 1786 in Eutin bei Lübeck geboren. Allein nicht diesen fernen Norden hat er seine Heimat zu nennen, sowenig wie den von ihm so treu geliebten „kaiserlichen“ Süden, — das ganze Vaterland war sein. Denn sein Vater zog als Schauspieldirektor durch ganz Deutschland, und da es durchweg kleinere Bühnen waren, die er leitete, so drang mit dem naturgemäß hier

vorwiegend gepflegten Singspiel auch durchaus der deutsche Lied- und Gemüthston in des Knaben Ohr. Die Singspiele „Peter Schmoll" und „Sylvana" waren denn auch die ersten Bühnenversuche Webers. Seine Melodie stellte von vornhinein den eigentlichen Volkston des Deutschen nach seinem nächsten natürlichen Dasein dar und verlor ihn nicht an irgendwelche andere künstlerische Erforderungen. Aber noch tiefer horchte sein Herz auf: die geheimnißvoll innige Verbindung unseres Daseins mit den waltenden Mächten der Natur, so uralt in unserem germanisch-deutschen Blute steckend, blieb ihm nicht fremd. Vom gespenstisch Grausenhaften bis zum lieblichen Elfentanz vernahm er ihr wunderbares Tönen, und dies war eine bedeutsame Erweiterung des Darstellungsgebietes unserer Kunst. Die erste energische Erweckung dieses Gefühls für das Eigene und Heimische war bei ihm patriotischer Natur: die große Bewegung der Befreiungskriege im Jahre 1813 gab auch seinem Inneren jählings eine höhere Existenz, er fand sein eigenes volles Herz als deutscher Patriot und sang dieser schönen Begeisterung sein „Leyer und Schwert" mit „Lützows wilder verwegener Jagd". Ebenfalls für Berlin ward im Jahre 1821 der Freischütz geschrieben. Der ganze innere Zug der Zeit ging auf Wiedergewinnung unseres tieferen Wesens und in dem damals so überinnig gepflegten „Romantischen" lag im Grunde nichts als diese heiße Sehnsucht nach der Rückkehr aus einer frembartig kalten vornehmen Bildung zur eigenen traut warmen heimischen Stätte und Natur. Daher traf der gemüthreiche Ton und andrerseits die Berührung der dämonischen Seite unserer Existenz, wie beides so völlig neu und charakteristisch der Freischütz hat, auch mit einem fast unerhörten Eindruck die Herzen der Zeit, vor allem des Volkes, und erfüllte lebhaftere tiefere Gemüther wie den jungen R. Wagner, der in Dresden noch 1822 Weber selbst das Werk dirigiren sehen konnte, mit „schwärmerischem Ernst". Es war der nächste schöne Ge-

fühlston Mozarts auf weitere, mit sicherer Ahnung eines Höheren ergriffene Gebiete ausgedehnt und so auch bei uns in Deutschland, wenn gleich in ganz anderer Beziehung als in Paris, der Oper eine größere Bedeutung und eine neue Zukunft gesichert worden.

In der 1823 für Wien geschriebenen Euryanthe erstrebte Weber den Ton der eigentlichen großen Oper und ihre volle Einheit in Wort Ton und Handlung. Wenn nun allerdings auch nicht zu leugnen ist, daß hier dem Componisten immer noch zu sehr der Musiker „im Leibe steckt" und „schöne Melodien" das letzte Sehnsuchtsziel des gefühlvollen Herzens dieses edlen deutschen Meisters sind, so ist doch ebenso bestimmt auszusprechen: ohne die Euryanthe hätten wir keinen Lohengrin! Die wirklich freie und höchst ausdrucksvolle Weise einer Recitation, wie sie diese ganze Oper hat, war die erste vollständige Ausführung jener gewichtigen Ansätze eines echten musikalisch-dramatischen Deutsch, die wir bei den classischen Meistern der Oper und der Instrumentalmusik fanden. Und wenngleich die Idealität und Tiefe Mozarts sowie das machtvolle Pathos Beethovens hier keineswegs erreicht sind, so war doch die Styleinheit und die durchgehends sichere Haltung dieser Euryanthen-Erscheinung ein bedeutungsvoller formaler Fortschritt auch im deutschen musikalischen Bühnenleben, und der im Jahre 1825 für London geschriebene Oberon zeigt diese musikalische Recitation sogar bis zu Zügen von wahrer Großartigkeit gesteigert. In der Geschichte der Oper kann dieser Weber nicht fehlen. Seine Partituren enthalten zumal in dem rein instrumentalen Theile Einzelnheiten der dramatischen Charakterisirung, die völlig neu und höchst drastisch sind. „Der Kaspar, das Unthier, steht da wie ein Haus", sagte im Sommer 1822 der große Beethoven in Wien zu dem Musikschriftsteller Rochlitz, und so ist in Webers Oper überhaupt ein Stück deutscher Innerlichkeit und namentlich des Dämonischen der Natur und des Menschen-

herzens dargestellt, das zu ganz neuen Eroberungen auf dem Gebiete der dramatischen Kunst führte.

Jetzt bereitete sich jene erste politische Volksbewegung dieses Jahrhunderts vor, die auch uns Deutsche endlich völlig zu uns selbst wie zu Kaiser und Reich gebracht hat, die französische Julirevolution von 1830.

Aubers „Stumme von Portici" hatte im Jahre 1828 den Reigen der musikalischen Bühnenwerke eröffnet, welche auch die innersten Wünsche des Volkes und die Bewegungen der Masse darstellten. Masaniello war der französische Volksgeist, der sich aufs neue erhob, und wenn auch nicht eigentlich Größe und Würde, so war doch Keckheit und Schwung in den Weisen, die da sangen „Uns zu befrein von Sklavenketten!" und wirklich wie in Brüssel die Erhebung der Menge hervorrufen halfen. Die Stimme des Volkes hat aber selbst in solchem nicht völlig entsprechenden Widerhall noch einen größeren und weiter hallenden Ton als die des Einzelnen. Rossinis „Tell" folgte dann im Jahre 1829. Wer mochte erwarten, daß der Sänger der schwelgerischen Restaurationszeit Freiheits- und Mannestöne erschallen zu lassen vermöge? Und doch ist selbst an diesem Werke, vor allem in so manchen lebhafteren Rhythmen und Orchestereffecten, die hochgehende Woge der Zeit wiederzuerkennen.

Meyerbeers „Hugenotten" vom Jahre 1836 steigerten dieses Pathos der Massenbewegung aufs höchste, seine deutsche Schulung gab ihm dazu die größeren harmonischen und instrumentalen Mittel. Die Opernbühne begann jetzt wirklich der andere Tummelplatz des öffentlichen Lebens zu werden, wo trotz Byron „verhaltene Parlamentsreden" der eindringlichsten und wirksamsten Art gehalten werden konnten. Wenig Jahre später, im Jahre 1839—40 ward in eben diesem Paris und ursprünglich für eben diese große Pariser Bühne bestimmt R. Wagners „Rienzi" vollendet, und wer die Anrede dieses römischen Volkshelden an den Adel, wer sein Wort hört von dem „Volke, das ich zu diesem

Namen erst erhob!“ und daß er nicht ruhen will, als bis er seine stolze Roma gekrönt sehe als „Königin der Welt“, — der ahnt einen tiefen Zusammenhang zwischen jenen künstlerischen Bestrebungen und den mächtigen Bewegungen der Zeit, die der Herrlichkeit der Nation auf ihrem eigensten Gebieten zustrebten. Wie wir ohne diese nachfolgende große nationale Bewegung keinen Tannhäuser, Lohengrin und Siegfried hätten, so wieder ohne jene große Pariser Oper nicht deren Componisten. Schon durch diese Pariser Darstellungen bekam die Oper Bedeutung über die bloße gewohnte Kunstvorführung hinaus: sie ward ein Stück des großen öffentlichen Lebens und erweckte die Vorstellung, daß hier mächtige Geschichts- und Menschheitsbilder aufgerollt werden könnten. Dies wirkte höchst fruchtbar auf den deutschen Geist ein und konnte es mit Erfolg im Grunde auch nur da, wo für das Dramatische Lessing, Goethe und Schiller, für das Musikalische Gluck, Mozart und Beethoven gelebt hatten.

Auber (geb. 1780) und Rossini (geb. 1792), denen noch manches kleinere Licht sich anschloß, hatten zwar keinen großen Wurf und Ton in ihren Rhythmen und in ihrer Musik selbst, es ist vielmehr eine kurzathmige und manchmal gar zerhackte Melodie nach Tanzesweise und so wirkte hier mehr bloß der Stoff und die allgemeine Situation und Stimmung. Meyerbeer (geb. 1791) und Halevy (geb. 1799) aber sind nicht ohne eine gewisse nachdrückliche Art und den ernster gemeinten Sinn ihrer hocherregten Zeit in der Declamation und wissen diesen Ton auch festzuhalten. Dazu kommt freilich störend bei Meyerbeer das Sammelsurium aller möglichen Style und Effecte der modernen Opernbühne, und er giebt in seiner stark gewürzten Musik oft mehr den Schein und das Surrogat als die wirkliche Sache. Halevy andrerseits hat gar zu oft bloß aufgepuffte Recitation und hohles Pathos. Allein das Packende und Bedeutende der Situationen selbst und die Art, wie

alles als eine große Bewegung auf der Bühne da in Scene gesetzt wird, gaben diesen Hugenotten und dem Propheten wie Halevys Jüdin den wirksamen Anschein wirklicher Größe und bereiteten ihnen einen noch heute andauernden Erfolg über ganz Europa.

Mit „Robert dem Teufel", dem im Jahre 1831 geschriebenen ersten entscheidenden Werke für Paris, hatte Meyerbeer mit ungemeinem Erfolge auch das dämonische Revier Webers beschritten, und wenn auch das Ganze ungleich weniger innerlich wahr und charakteristisch treu ist als bei dem Componisten des Freischütz und der Euryanthe, ja sogar wie in dem berüchtigten Ballet der aus den Gräbern erstehenden Nonnen fratzenhaft und widerlich, so ward hier doch der allgemeine Sinn mehr und mehr neben dem zunächst allein herrschenden Politischen und Geschichtlichen auf das tiefer Poetische, die waltenden Mächte der Natur und des Lebens gelenkt. Verfolgen konnte dann diese Spur in das geheimnißvoll dunkle Land der Träume, Ahnungen, Visionen und Schauer ohne Frivolität und äußerliche Effecte nur das deutsche Gemüth, der deutsche Geist. Im Anschluß an Weber that dies auf eigenartige und eindringliche Weise Heinrich Marschner (geb. 1795) in seinem „Vampyr" und ungleich idealer im „Hans Heiling". Das Grauenhafte der gespenstischen Nachtseiten der Natur und das Dämonische unserer eigenen Leidenschaften wich in dem letzteren Werke jenem schönen Herzenszuge, womit der an die dunkle Natur gefesselte sinnliche Trieb sich an das Licht menschlichen Bewußtseins und menschlichen Friedens drängt, und R. Wagners Fliegender Holländer hat nicht bloß in seinem äußeren Costüm oder auch dem bleichen Ernst seiner Züge, sondern ungleich mehr noch in den tiefen Sehnsuchtslauten dieses so innerlich menschlich Leidenden sein Vorbild und seine Quelle. Sehnsucht nach der Ruhe des Todes aus den Stürmen des Lebens erfüllt diesen gespenstischen Holländer so wie den gespenstischen Heiling die Sehn-

sucht aus seiner einsamen ewig unterirdischen Tiefe nach der irdischen Glückseligkeit. Aus der inneren Poesie dieser Mythik des Volkes entnahm Marschner das Material zu einer noch mannichfaltiger und tiefer ausgebildeten charakteristischen Tonsprache. Seine dämonischen Gebilde haben daher völlige Physiognomie und packende Lebendigkeit in Stimmung und Haltung.

So erkennen wir, daß eine überaus reiche Anzahl der verschiedenartigsten Elemente vorlag, um von neuem eine künstlerische Welt von eigenartiger Gestaltung zu bilden, und sie ließ nicht auf sich warten. Beethovens Symphonie hatte auf die freie poetische Ausführung instrumentaler Schöpfungen gelenkt, die von Gluck und Mozart begründete Oper war durch den lebendig thätigen Sinn der Franzosen auf die großen Fragen der Zeit und des geschichtlichen Lebens hingeführt worden, und Deutschland, der Sitz der denkenden Betrachtung und sich vertiefenden Empfindung, hatte sich diese Lebensgebiete unendlich weiter ausgesteckt und die Aufgaben der Kunst fast mit den höchsten Problemen des Daseins selbst gleichgestellt. Dazu kam das jach erwachende nationale Bewußtsein. Größte Dichter hatten das Vermögen der deutschen Sprache als ungemessen aufgewiesen, und unsere großen Tonmeister waren in Ausbildung einer neuen harmonischen und melodischen Kunst nicht hinter ihnen zurückgeblieben. Ueberall drängt sich neben den Gesammtleistungen der Künste die Frage nach einer nationalen Kunst, nach einem Nationaldrama hervor, das zugleich alles Einzelne der übrigen Gebiete umfassen sollte. Die Wissenschaft entfernt die Trümmer der Geschichte von den reinen Quellen unseres urheimischen Lebens, und mannichfach neu, nein uralt eigen und besonders geartet erscheint dieses Antlitz des Heimischen, das uns zuerst wieder Schiller in seinem echt deutschen Jüngling gezeigt und dessen Typus wir jetzt in unserer fernsten Vergangenheit erkennen. Die Gestalten des Tannhäuser, Lohengrin und gar unseres

Siegfried im Ring des Nibelungen, sie sind wir selbst, und wenn wir daneben Berlioz' wie Liszts große instrumentale Neuschöpfungen und des letzteren Meisters Erneuung der katholischen Kirchenmusik nennen, so haben wir die Hauptresultate angedeutet, die sich aus dieser Uebergangsepoche der neueren Kunst herleiten, und damit den entscheidenden Gegenstand unserer nächsten abschließenden Darstellung genau bezeichnet.

IV. Die moderne Epoche.

1840—1880.

Wir gelangen an die moderne Epoche der Musik.

Während dasjenige, was wir unter der „neueren Oper" zusammengefaßt sahen, wesentlich Uebergangsperiode war, stehen wir hier von neuem vor einer wirklichen „Epoche" unserer Kunst und zwar einer solchen, die keiner der voraufgehenden an originaler Schöpferkraft und geistiger Größe nachsteht, und eben diese Größe unterscheidet diese modernste Production von den sämmtlichen im letzten Kapitel geschilderten. Drei Namen geben ihr diese Signatur: der Franzose Hector Berlioz, der Ungar Franz Liszt und unser Richard Wagner. Neben ihnen bestehen in voller Selbständigkeit, wenn auch nicht in gleicher Schöpferkraft F. Chopin, R. Schumann und R. Franz, während F. Schubert und F. Mendelssohn im wesentlichen Ausläufer der Epochen Mozart und Beethoven sind. Da jedoch von dem weitaus größten Theile dieser Schöpfungen das sogenannte Publikum, ein ganzer Theil der Nation noch nicht durch eigene Anschauung unterrichtet ist, so wird diesmal hauptsächlich ein rein historischer Bericht von der Haupterscheinungen zu geben sein, deren Gruppirung im Einzelnen zugleich die bei der

übrigen Darstellung gegebene Schilderung und Würdigung der verschiedenen Meister und Schulen ersetzen soll.

Die Nachfolgerschaft Mozarts traten auf dem Gebiete der Oper vor allen zuerst P. Winter (Das unterbrochene Opferfest) und dann Spohr (Jessonda) an. Schöne weiche Melodik ist ihre Stärke und ihre Schwäche zugleich, sie führten die Sache nicht weiter, weil sie nicht an der großen Action der Zeit theil hatten. Für die Claviercomposition waren Hummel und Clementi entscheidend, jedoch nur in Hinsicht der Technik, und diese ward in der Salonmusik eines H. Herz, Hünten u. a. bald die Hauptsache. Ihrem Tand und Flitter trat zuerst mit Erfolg der Norddeutsche F. Mendelssohn-Bartholdy (geb. 1809) entgegen, der an der classischen Literatur erzogen auch wieder die Spur Mozarts nach ihrer edleren Seite hin gewann. Seine glatte Form und elegante Art zu reden erschloß vor allem im „Lied ohne Worte" zuerst die weiteren Kreise der Bildung bei uns wie im Auslande auch für solches bloße instrumentale Spiel, während er in der Musik zum Sommernachtstraum und mancher freieren Ouverture den Faden einer bestimmteren Charakteristik aufnahm, den Weber und Marschner zuerst geschlagen hatten und später R. Wagner so bedeutungsvoll weiter spann. Der Oestreicher Schubert (geb. 1797) sang die gemüthvolle Weise der Mozartschen Periode Beethovens weiter. Er gewann im Liede den Preis, zuerst und überall so den vollen Hauch der Poesie in seinem jedesmaligen Gedichte gespendet zu haben, wie dies vereinzelt z. B. in Mozarts „Veilchen" und Beethovens „Mignon" geschehen war, die hier mustergiltig sind, weil ihre Vorlage eben zugleich die höchste Blüte deutscher Lyrik bezeichnet. Und doch gingen auf diesem Gebiete die beiden fast gleichaltrigen Norddeutschen R. Schumann (geb. 1810) und R. Franz (geb. 1815) noch weiter in bewußter Auffassung des dichterischen Inhaltes und schufen nach Stimmung und Gehalt die eigentliche Blüte des deutschen Liedes, der nur noch

F. Liszt mit seinen mehr balladenmäßigen Gesängen ebenbürtig zuzugesellen ist.

Derweilen war mit der größeren Verbreitung seiner letzten Werke das Genie Beethovens als neues Gährungselement in die künstlerischen Geister gedrungen. Der 1811 geborne Franz Liszt, der 1823 in Wien noch vor Beethoven selbst gespielt hatte, verkündete durch sein völlig wundergleiches Spiel diese neue Geistessprache in der ganzen gebildeten Welt. Dieses Spiel aber war selbst eine freie Künstlerthat, eine selbständige Neudichtung der Dichtungen des Genius. Daher rührte seine unerhörte Wirkung auf jedermann, wie sie jemals nur ähnlich der ebenfalls dämonische Paganini geübt hatte, der jedoch nicht entfernt so schöpferisch und allseitig war wie Liszt. Der Südfranzose Hector Berlioz (geb. 1803) erstrebte die Aufnahme dieser Sprache zuerst auf symphonistischem Gebiete. Seine Sinfonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste führte bereits 1830 den monumentalen Styl Beethovens in frei dichterische Orchesterbilder ein. Mag auch Manches daran fremd, gewaltsam, bizarr erscheinen, er war der Erste, der nach Beethoven auch mit der Chor- und Instrumentalmusik so frei schaffend nach poetischem Vorbilde verfuhr, wie Andere es in Lied und Claviermusik gethan hatten, und dazu sind es in der That „lauter Colosse", was er schuf, diese Harald-Symphonie, Damnation de Faust, Requiem u. s. w. Ein Zug von Großheit geht durch alle seine Intentionen wie durch ihre Ausarbeitung. Dabei verwerthete er aufs neue in geistreicher Weise den Tanz. Doch führten wenn auch ungleich weniger hochstehend dieses volksthümliche Genre namentlich die Wiener Tanzcomponisten Strauß und Lanner erst zu einem vollen Lebensbilde aus, das sehr feine Züge hat. Für die Claviermusik eroberten solchen unmittelbaren poetischen Erguß, dessen Quellen jedoch schon in des Engländers J. Field (geb. um 1780) „Nocturne" fließen, der graziöse Pole F. Chopin (geb. 1810) mit sei-

nen Bildern voll „tiefer Trauer, heißen Sehnens und schimmernden Trostes“, wie Liszt sie charakterisirt hat, und der ebenso melancholisch gestimmte R. Schumann, der jedoch zugleich als gleichgearteter Verehrer Beethovens und Jean Pauls den innerlich befreienden humoristischen Ton Beider in seinen Dichtungen anschlug. Ihnen beizugesellen ist wieder Liszt mit seiner Sonate „an R. Schumann“ und seiner zahllosen sprudelnd reichen und glänzenden Claviermusik freieren Styles, die das Instrument geradezu zu einem persönlich redenden Wesen gemacht hat. Schüler dieser Meister sind, jedoch nach sehr verschiedenen Richtungen hin, J. Raff, J. Brahms, Bülow und A. Rubinstein.

Inzwischen aber war auf der Opernbühne die gewaltige Neubewegung erstanden, als deren entscheidender Vertreter bereits in dem letzten Kapitel R. Wagner bezeichnet ward. Seine künstlerischen Jugenderlebnisse kennen wir schon. Geboren 1813 in Leipzig gewann er als erste Lebenseindrücke die patriotische Begeisterung der Zeit und ihren künstlerischen Widerhall in C. M. von Weber. Seine Richtung ging ursprünglich nicht auf die Kunst, er besuchte vielmehr das Gymnasium und die Universität. Sophokles und Shakspeare hatten ihn jedoch auf eigene dramatische Versuche geführt. Die Bekanntschaft mit Beethovens Egmontmusik in Leipzig brachte ihn dann auf die Idee, ein solches Trauerspiel ebenfalls nicht anders als mit Musik „vom Stapel laufen zu lassen“: er „beschloß“ Musiker zu werden. Die französische Julirevolution warf ihn mitten in den Strudel des so sehr bewegten geistigen Lebens von damals hinein, er ward bald selbst Operncomponist. Die Schröder-Devrient erschloß ihm, vor allem durch ihren Fidelio, den vollen Geist der musikalischen Bühne, sie blieb wo er ging und stand sein Vorbild im plastischen Gestalten seiner Ideen für die Oper. Eigene Jugendversuche waren vorerst erfolglos. Er ward Theater-Kapellmeister, zunächst in Rudolstadt und Magdeburg, dann in Königsberg und Riga. Das Elend kleiner

deutschen Verhältnisse führte ihn von hier 1839 jählings nach Paris, es war die Zeit, wo Meyerbeers Stern glänzte, ihm wollte er es gleich thun, es entstand seine erste große Oper, der Rienzi. Die Fahrt durch die norwegischen Schären aber hatte ihm auch bereits das Sujet des fliegenden Holländers vertraut gemacht. Seine Seelensehnsucht begriff er, als er jetzt in Paris erst recht das Darniedergeworfene alles deutschen Lebens erkannte. Die gleiche Sehnsucht nach dem Heimatlichen, Eigenen und Wahren führte ihm dort bereits auch Tannhäuser und Lohengrin zu. Als Rienzi in Dresden, Holländer in Berlin angenommen waren, kehrte er 1842 in die Heimat zurück, wo er zum ersten Male den ihm gefeiten Rhein, den Nibelungenstrom sah. Der Erfolg des Rienzi machte ihn im Jahre 1843 zum königlich sächsischen Hofkapellmeister. Die innere Versenkung in die tiefe Poesie unserer heimischen Mythenwelt enthüllte ihm aber bald den bloßen Scheinglanz jener Bühne, die damals von Paris aus die Welt beherrschte, er wollte vor allem den wahren dichterischen Gehalt auch für die Oper erobern. Dieser „Handlung" sollte selbst die Musik nur den tiefen seelischen Untergrund bereiten und der Gesang allüberall deutliche Rede sein. Er übertrug Glucks Forderung vom Sänger auf den Musiker und wollte bloß da Musik gemacht wissen, wohin sie gehört. Diese Forderungen führten ihn zur offenen Empörung gegen die herrschenden Kunstzustände und, da er ihren eigentlichen Grund in den sozialen und politischen Zuständen erkannte, aus Kunstinteresse zur Theilnahme an dem Dresdener Maiaufstande von 1849. Die Verbannung folgte. In ihr schrieb er die so zahlreichen und werthvollen ästhetischen Schriften wie „Kunst und Revolution", „Oper und Drama", in ihr entdeckte er mehr und mehr den tiefen und recht eigentlich tragischen Gehalt unserer heimischen Mythenwelt und gelangte von dem ursprünglichen Drama „Siegfrieds Tod" auf die Trilogie „Der Ring des Nibelungen". Diese

Stoffe trugen den Keim dramatischer Gestaltung in sich selbst, und was bedeutsamer ist, ihr innerer Sinn fußt in jenem tiefsten Bestande unserer eigenen menschlichen Brust, der bei seiner Ausdichtung die Musik, wie wir ihr Wesen als dem Grund der Dinge angehörig erkannt haben, nicht bloß duldet, sondern förmlich laut herbeiruft.

Unterdessen hatte sich 1847 der vielgewanderte „Zauberer aus Ungarland", Liszt in dem kleinen Weimar, das aber nicht lange zuvor noch Deutschlands Athen gebildet, dauernd niedergelassen und bereitete dort eine neue Blüthe unserer Kunst vor. Souveraine Beherrschung alles Technischen! hieß es hier, aber lediglich zum Ausdruck eines Geistigen und Lebendigen! Er selbst nahm nun zunächst auch auf dem monumentalen Gebiete der Orchestercomposition vor, was bisher vorzugsweise auf dem des Claviers geschehen war. Seine „Symphonischen Dichtungen" entwickeln den Keim weiter, den Beethovens Symphonie gelegt hatte. Der poetische Gedanke mit seinem Wechsel und seinen Höhepunkten wie in Beethovens Coriolan-Ouverture wird die nächste Norm auch für die musikalische Gestaltung. Einheitlichkeit, freie Bewegung, deutliche Zeichnung, Drastik und Schwung sind die Folgen dieser kühnen aber völlig organischen Fortbildung der alten Sonatenform. Es ist eine ganze neue Welt monumentaler Gebilde der Instrumentalmusik, diese Bergsymphonie, Tasso, Orpheus, Prometheus, Dante, Faust und wie die herrliche Zwölfzahl von epochemachenden Werken heißt, die denn auch mit Recht den Chorgesang völlig zu den instrumentalen Ausdrucksmitteln rechnen.

Aber ebenso auf dem Gebiete der heiligen Tonkunst war Liszt jetzt mit größtem Erfolg schaffend thätig. „Religiöse" nicht bloß kirchliche Musik zu schreiben war schon der Wunsch seiner frühen Jugend gewesen. Das Leben wirbelte ihn aber zunächst auf allen Gebieten menschlichen Wirkens, Leidens und Schaffens umher. Das Oratorium „Die heilige Elisabeth" unterscheidet sich nicht der äußeren Form, wol aber

dem musikalischen Style nach wesentlich von dem Vorhergegangenen auf diesem Gebiete, und seine Schlußchöre weisen schon deutlich auf eine ganz neue kirchliche Tonkunst hin. Tiefer und mehr selbständig nähert Liszt sich dieser in seinem „Christus", der die Arbeit vieler Jahre ist. Nicht daß hier wieder zu den alten Antiphonen und Sequenzen gegriffen worden ist, hat dabei als das Entscheidende zu gelten, obwol es der charakteristischen Färbung des ganzen Werkes sehr wesentlich zugute kommt. Sondern es ist die alte Form des Oratoriums ganz verlassen und vor allem die Erinnerung an dessen dramatische Herkunft getilgt. Kein hergebrachtes Recitativ, keine Arie, überhaupt wenig und nur da Sologesang, wo er unbedingt erforderlich ist, wie in der Bergpredigt, im Vaterunser, im Gebet auf Gethsemane, — sonst alles Chor- und Instrumentalmusik, einzelne machtvolle oder auch seelenergreifende Bilder, wie wenn ein christlicher Dom mit den Hauptmomenten der Entstehung und des unermeßlichen Inhaltes seiner Heilslehre ausgemalt wird, also die Hauptbetonung durchaus auf dem Religiösen liegend.

Dies führt uns zugleich zu Liszts eigentlicher und letzter Bestimmung als Künstler, seiner Aufgabe der Erneuerung der katholischen Kirchenmusik.

Wir wissen, welche Schätze in dieser Hinsicht gleich der unseren die alte Kirche birgt und gleich der unseren meist brach liegen läßt. Allein seitdem die Nachtridentinische Kirche einen Hauptnachdruck auf die glänzende Erscheinung des Cultus gelegt hatte, drang auch naturgemäß selbst hier die Weise der Oper um so mehr ein, als diese ja die äußere Welt damals ganz beherrschte, und in Rom kann man noch heute selbst in der Peterskirche von der Orgel die neuesten „Melodien" der Oper ertönen hören. Aber dieser Geist des Theatralischen beherrschte sogar die edelsten Geister unserer Kunst, und was wir bei den Meistern des 18. Jahrhunderts selbst in der Kirchenmusik als Jesuitenstyl erscheinen sahen,

fehlt dem Ganzen auch in Werken wie Mozarts Requiem und Beethovens Missa solemnis nicht. Denn sosehr ihre Verfasser des heiligsten persönlichen Glaubens voll waren, ihre Kunst dient hier nicht sowol dem Cultus als ästhetischen, also fremden Zwecken: sie treffen daher den Ton des einfachen religiösen Andachtsvorganges nicht. Dieses letztere wollte und will Franz Liszt seiner katholischen Kirche wiedergeben und zwar zunächst durch Wiedererweckung der alten wahrhaft christlichen Tonmeister, dann aber durch Schaffen in ihrem d. h. dem rein christlichen Geiste und mit allen Mitteln heutiger Tonentwicklung. Dieses stellt sich nun zunächst in der Graner Festmesse und in der Ungarischen Krönungsmesse dar, die zugleich den ganzen äußeren Glanz eines besonders festlichen Cultus entfalten sollen. Einfacher und wie als tägliches Brod des Gottesdienstes aber geben sich seine für bloßen vierstimmigen Chor geschriebenen Cultuswerke wie die Missa choralis, die den Palestrinastyl zeigen, aber obwol wahrhaft auch im Palestrinaschen Geiste geschrieben doch nichts von sklavischer Nachahmung dieses Styles, überhaupt nichts Archaistisches an sich haben, sondern die ganze freie Modulation und Melodik unserer Tage bekunden. Für die Wiedererweckung echter Cultusmusik, die zudem dem Vorgange des Gottesdienstes mit völliger Reinheit und Klarheit deutend folgt, hat Liszt, da er in Rom an dem Mangel höherer Bildung der Kardinäle in diesem Punkte mit seinen Bemühungen scheiterte, in Regensburg und Eichstädt besondere Pflegestätten errichten helfen, von welchen Orten also zunächst die praktische Weiterentwicklung dieser an sich so wichtigen Sache ausgeht.

Zuletzt muß noch des unterscheidenden Styles dieser modernen Epoche kurz gedacht werden.

Hatte, wie wir sahen, Mozart das musikalische Material so völlig von allem Unklaren und trüb Gemischten gereinigt, daß der helle und reine Durklang leuchtend her=

vorbrach, so konnte die moderne Epoche auf dieser sicheren Grundlage wieder zu einer reinen und eigenartigen Verwendung dieser chromatischen Elemente übergehen, die wie die gebrochenen Farben ein ganz neues Colorit und was mehr ist völlig neue Mittel der schärfen Charakterisirung gewähren. Die Tonlinie bekommt unerhört feine Brechungen und dadurch die zarteste Beweglichkeit und Anschmiegungsfähigkeit. Dem reinen Dreiklang setzt sich der übermäßige selbständig an die Seite, und jedes Intervall gewinnt freien Gebrauch seiner Erhöhungen und Verminderungen. Ebenso in der Modulation giebt es keine hergebrachten Schranken mehr, die Tonarten stehen unmittelbar nebeneinander und können so ohne viel sogenannte Verwandtschaft oder Ueberleitung frei nacheinander gebraucht werden, wodurch die Melodik neben ungehemmterer Bewegung eine ungemein reichere und tiefere Färbung gewinnt. Ein neues unerschöpfliches Reich der harmonischen Beziehungen wird entdeckt und in sicherste Verwendung gesetzt. Die Melodik selbst wird je freier, um so mehr sie sich rein dem dichterischen Gedanken, dem unmittelbaren inneren Sichbewegen des Geistes und Lebens anschließt.

Berlioz freilich erinnert noch an die frühere Weise der Melodik, insofern seine musikalische Declamation auch andere Zwecke verräth als den hier allein entscheidenden, Ausdruck des Gegebenen zu sein: sie ist noch zu spezifisch musikalisch, „riecht nach Musik“, wie Gluck sagen würde. Auch bei Liszt vernimmt man hin und wieder in der Melodie noch die alte Cantilene. Dies mag daher rühren, daß Beider eigentliche Muttersprache das Französische war, das keine freie Melodie in sich selbst barg. Denn in Liszts deutschen Liedern ist von solcher zu vorwiegend musikalischen Wiedergabe kaum noch die Rede. Bei R. Schumann und R. Franz steigt schon der Genius der Sprache selbst sieghaft hervor. Allein erst R. Wagner gewann hier neben einem nie gesehenen Reichthum im Einzelnen der ganzen musikalischen

Recitation die volle freie Sprache des Geistes und der Seele, die in unserem Deutschen selbst liegt, so daß mit der Rhythmik seiner Declamation einzig die der antiken Tragödie zu vergleichen ist. Dies hat seinen Grund darin, daß er auf den Grund dieses unseres Idioms selbst hinabstieg und in demselben zugleich selbst dichterisch schöpferisch wurde. An einzelnen Ueberschwänglichkeiten und allzu scharfen Charakterisirungen in Dichtungen wie Tristan und dem Nibelungenring fühlt man erst, in welcher Höhe der poetischen Darstellung wir uns hier auch rein sprachlich befinden. Dies hatte aber jenen völlig unberechenbaren Einfluß auf seine musikalische Recitation. Dieselbe ward zuletzt stets melodisch, weil sie eben der Melodie der Dichtung selbst folgte. Darauf beruht denn Wagners viel bespöttelte aber ebenso einfache wie richtige Forderung der „unendlichen Melodie" d. h. der steten Seelen- und Geistessprache in Tönen, die nicht dem nächsten schönen Klang, sondern stets dem Ausdruck der Dichtung folgt.

Ganz ebenso wird die Form der Instrumentalmusik jetzt durchaus Darstellung des Verlaufs der poetischen Intention oder freien Lebensbewegung selbst, die ihr zum Vorwurf dient. Auch hier schimmert bei Berlioz noch am meisten die alte Symphonie und ihre Formsprache durch, und andrerseits verletzt er die naturgemäße Darstellung seines dichterischen Vorwurfs durch Dinge, welche als dem bloßen Verstande angehörig durch Töne nicht wiederzugeben sind, macht, wie es genannt wird, Programm-Musik. Bei Liszt aber verschwindet das Programm, indem es durchweg in die Töne aufgeht. Denn er wählt zu seinen Symphonischen Dichtungen nur Gegenstände, die so dichterisch sind, daß sie rein musikalisch wiederzugeben sind, und findet mit dem charakteristischen Motiv seines Themas auch wie von selbst die echte dichterisch-musikalische Form des Ganzen. Völlig solche symphonische Dichtungen sind denn auch Stücke wie das liedartig entsponnene Vorspiel

zum Lohengrin und noch mehr dasjenige zu Tristan und Isolde. Hier ist keine Form als die des dichterischen Gedankens d. h. der inneren Lebensbewegung selbst, die vor unsere sinnliche Anschauung gebracht werden soll. Daher rührt eben auch die unmittelbare Verständlichkeit und sichere Wirkung solcher Werke.

Wir erkennen also aus dem geschichtlichen Verlaufe unserer Kunst selbst, daß wir nicht am Ende derselben sondern vielmehr am Beginn einer ganz neuen und reichen Production stehen. Dies aber ist der Erfolg davon, daß die Musik sich immer rückhaltloser und freier an das volle geistige Leben angeschlossen hat und indem sie die Wege dieses befreiteren Geisteslebens ging, sich auch selbst stets mehr von bloß hergebrachten Formen losmachen und zu ihrem eigensten Zweck und Wesen gelangen konnte, das darin besteht, stets der unmittelbare Ausdruck jeder unwillkürlichen Regung der Welt und Menschenbrust zu sein. Im Jahre 1882 steht uns auch die erste Aufführung von R. Wagners „Parsifal“ in Bayreuth bevor und hier, wo der Stoff der Dichtung selbst die letzten Grundlagen unserer geistigen und moralischen Existenz, den eigentlichen Sinn und Gehalt des Christenthums ausmacht, aus dem ja unsere Kunst ihren Bestand gesogen hat, wird aufs neue sich zeigen, was auch diese ganze geschichtliche Darlegung bekunden sollte, daß die Tochter ihrer Mutter wahrhaft würdig ist, daß die Musik aus dem wahren und tiefsten Geiste der Menschheit stammt und ihr selbst also stets neue und fruchtbare Nahrung zu gewähren vermag.*)

*) Als Werke, welche in die Erscheinungen dieser „modernen Musik“ noch näher einführen, seien hier außer O. Jahn „W. A. Mozart“ folgende genannt: Nohl „Mozarts Leben“ und „Mozarts Briefe“, beide in 2. Aufl. Leipzig 1877, „Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ mit mehreren Porträts, Leipzig 1880; Brendel „Geschichte der Musik“ 7. Aufl. Leipzig 1879; Nohl „Beethovens Leben“, 3 Bände, Leipzig 1876, „Briefe Beethovens“ und „Neue Briefe Beethovens“, Stuttgart 1865 und 1867, „Beethoven nach den Schilderungen

Anhang.

Die Zigeunermusik.

„Ich vermag mir noch den gebieterischen Zauber zurückzurufen, den er ausübte, wenn er mit zerstreuter und zugleich melancholischer Fahrlässigkeit, die mit der anscheinenden Lustigkeit seines Temperaments, mit dem lebhaften Blick, den er gleichsam sondirend in die Seele des Zuhörers warf, scharf contrastirte, seine Geige zur Hand nahm und nun stundenlang, als vergäße er, daß die Zeit auch verfließt, derselben Toncascaden entlockte, welche bald wie in wildem Fall hinstürmten, bald wie über sammetweiches Moos dahinrieselten." Die geheimen Elixire, welche die mittelalterlichen Alchymisten in ihren dunklen Laboratorien brauten und deren heilkräftiges Naß neue Lebenskraft in die menschlichen Adern gießen und mit Kraft, Männlichkeit, Tapferkeit, Stolz, Unverwundbarkeit und Unverwesbarkeit begaben sollten, möchten dem sie Genießenden eine ähnliche Empfindung erweckt haben, wie dieses Spiel des großen

---

seiner Zeitgenossen", Stuttgart 1877; Weber „C. M. von Weber" 3 Bände, Leipzig 1868; Kreißle „Franz Schubert", Wien 1865; Wasielewski „R. Schumann" 2. Aufl. Leipzig 1879; Kade „Die weltliche deutsche Liedweise" Mainz 1874, wo auch die Composition H. Isaak's mitgetheilt ist, aus der der Choral „Nun ruhen alle Wälder" stammt, wonach also das oben S. 62 Gesagte zu berichtigen ist; Nohl „Beethoven, Liszt, Wagner," Wien 1874; Glasenapp „R. Wagners Leben und Wirken", Leipzig 1877; R. Wagner „Gesammelte Schriften und Dichtungen" Leipzig 1873; Kastner Wagner-Katalog" Offenbach 1870; Ramann „Franz Liszt" und „Gesammelte Schriften von Fr. Liszt", beides Leipzig 1880. Die Bildnisse sämmtlicher bedeutenden Meister aller Zeiten endlich giebt das neue kleine Werk „Das Reich der Töne", Dresden W. Streit.

Zigeunervirtuosen sie erzeugte. „Wie Tropfen einer geistfeurigen Essenz schlugen die Töne der bezaubernden Geige an das Ohr. Wäre mein Gedächtniß aus weichem Thon und jede seiner Noten ein Demantnagel gewesen, sie würden nicht fester darin haften. Wäre meine Seele ein durch Ueberflutung erweichtes Erdreich gewesen und jeder Ton des Künstlers ein befruchtendes Samenkorn, er hätte nicht tiefer in mir wurzeln können."

So schreibt der größte aller Virtuosen, Franz Liszt, über den „bekanntesten, gefeiertsten und populärsten" Helden der Zigeunermusik, Johann Bihary, der ihren Ruf auf den Gipfel gebracht hat und den er 1822 noch selbst gehört hatte. Und ein anderer Landsmann ergänzt diesen Eindruck mit der Schilderung, Bihary's Spiel sei voll Ungestüm gewesen und gewisse Melodien habe er ganz einfach, aber mit einem Ausdruck gespielt, der jedes Herz ergriff: „Die Frischkas trug er mit gewaltigem, berauschendem Feuer, die Lassans mit einer tiefelegischen Melancholie vor, die selbst auf Fachmusiker, die sie nur vom Standpunkt der Faktur beurtheilten, einen tiefen Eindruck machte."

Was ist die Ursache dieser so unwiderstehlich hinreißenden Wirkung und was das Eigenthümliche der Zigeunermusik im Verhältniß zur europäisch-abendländischen Kunst?

Zunächst ist zu bemerken, daß das Spiel dieser Virtuosen im wesentlichen Improvisation, das heißt freie Phantasie über meist gegebene Volksweisen und nur selten auch über selbsterfundene Melodien ist. Seele spricht hier unmittelbar zu Seele, Sinn zu Sinnen, und keine hergebrachte Form hemmt die frei dahinflutende Empfindung. Und dies bei solchen unmittelbaren Kindern der Natur, die nichts auf der Welt besitzen, nichts auf der Welt lieben als diese ihre heilige Mutter, die Natur! Ein von der Menschheitswiege, aus dem fernen Indien stammender Volksstamm sollen diese Zigeuner sein, denen ein anderer Stamm ihren Besitz raubte, ihre staatliche Existenz und schließlich gar ihren Glauben an

sich selbst, an Gott vernichtete. So wandern sie jetzt, Jahrhunderte, vielleicht Jahrtausende lang, haben keinen Staat, keine Gesetze, keine Cultur, ja so viel wir davon wissen können, keine Religion. Aber ihre Heimat ist die ganze Welt und überall, wo er den Boden betritt, fühlt der Zigeuner sich auch daheim. Denn die Natur ist überall die ewige, mächtige, erhabene, unerschöpflich spendende Mutter, und mag es Winter oder Sommer, Süd oder Nord sein, nur die alleräußerste Noth bringt diesen Sohn der Wildniß unter Dach und Fach. Einzig im Freien fühlt er sich wohl, saugt aus dem Zauber der ewig jungen Mutter Natur selbst jenes erhaltende und belebende Elixir, jenes feurige Naß, das uns bei seinem Spiel wie eine verbotene Frucht im Blute kreist. Es konnte uns dabei eine Vorstellung davon kommen, wie die Musik in jenen bacchantischen Tänzen bei den Dionysusfesten gewirkt haben muß. Und diese selbst stammten ja erwiesenermaßen aus kleinasiatischen Landen, die ihrerseits wieder mit jenen ältesten Völkern zusammenhingen, deren ganzer Cultus eine tiefsinnige Naturmystik war und die daher auch die Zauberwirkungen, welche die Natur auf unsere Sinne auszuüben vermag, mit wirklicher Zauberkunst, vor allem in der Musik, beherrschten.

Noch ist hier die sichere historische Brücke nicht geschlagen, aber so viel geht aus den kleinen Proben der heutigen Musik in jenem fernen fernen Osten hervor, daß sie der Kunst der Zigeuner überaus ähnelt und daß man diese als deren höchste Form und ihr Ideal betrachten kann. Die Neigung zu außerordentlich zarten und für unsere weniger scharfen Sinne kaum noch wahrnehmbaren Nüancen erinnert merklich an jene enharmonischen Tonleitern der Indier und Araber, welche kleinere Tonunterschiede als unsere Halbtöne, nämlich Drittels- und Viertelstöne hatten, während wir in dem 2. Kapitel unseres ersten Theiles es als den entscheidenden Sieg der griechischen Musik darstellen konnten, daß sie die diatonische Tonleiter, das heißt die der natür-

lichen Reihe von Ganz- und Halbtönen begründete, die das Fundament der gesammten abendländisch-europäischen Musik geworden ist. Und dies bildet denn auch das zunächst und gründlichst Unterscheidende beider Musikstyle: ihr fundamentales Material, ihre Tonleiter, ist schon an sich etwas wesentlich Verschiedenes. Dieses Charakteristische zeigt aber die Musik der Zigeuner aller Orten, und wenn sie auch in den verschiedenen Ländern etwas von der Art und Weise der betreffenden Nation angenommen hat, dieses und die eigenthümliche Art der Vortragsweise ist ihr volles und unantastbares Eigenthum.

Es ist nun bekannt, daß in Ungarn die Zigeunermusik geradezu ein untrennbares Stück des gesammten nationalen Daseins bildet, das bei keiner Feier und selbst bei der Krönung des Herrschers nicht fehlen darf. Und weil sie dort zu einer Höhe entwickelt worden war, mit der allerdings die Musik der Zigeuner in keinem der anderen Länder zu vergleichen ist, so haben die Ungarn dieselbe als ihr besonderes Eigenthum beansprucht. Doch kann dies nur insoweit zugestanden werden, als sie dieses Wandervolk durch leutselige Behandlung mehr als irgend ein Land an sich zu fesseln gewußt, als sie durch ihr hingebungsvolles Aufnehmen ihrer Kunst — dem echten Magyar muß bei einem Feste der geigende Czygan förmlich auf dem Ohre sitzen, — dieser selbst stets neuen Antrieb gegeben haben, — denn hier ist das Nehmen in der That zugleich ein reiches Wiedergeben; — als sie endlich auch in ihren altüberkommenen Nationalweisen den eingewanderten Czygans einen stets fruchtbaren Stoff zu ihren Improvisationen geboten. Aber diese selbst bleiben immer Zigeunereigenthum, und F. Liszt, dem wir hier in seiner überaus anziehenden Schrift „Sur les Bohémiens et sur leur musique en Hongrie“ folgen, betont mit Recht, daß die Virtuosität der Zigeuner selbst schöpferisch sei, daß der Virtuose auf solcher Höhe der Leistung vielleicht „am unmittelbarsten die überwältigenden

Kräfte des pythischen Gottes offenbare, der der stolzen Muse in glühenden Umarmungen ihre verborgensten Geheimnisse entlockt." Auch ist zu bedenken, daß eben einem solchen heimat- und religionslosen Volke die Musik von je eine Art Heim und die Stätte des Ausruhens des Gemüthes und seiner Wiederanknüpfung an ein Ewiges sein mußte. Es wird also mit gutem Grunde dort behauptet, ihre Musik sei, was den anderen Völkern die alten Sagen und Dichtungen seien, ihr Nationalepos, in dem sie die Geschichte ihres Stammes aufbewahren, ihr uraltes Leid, ihr stets jubelndes Wiederaufleben an den Brüsten der Natur, ihren Stolz, ihre Hoffnung, mit einem Wort den ganzen inneren Bestand ihres äußerlich so unbeständigen Daseins erzählen und stets neu beleben.

Wir haben nun vorerst nach jener Quelle noch einige Daten ihrer Geschichte in Ungarn, wo sie sich am höchsten ausgebildet zeigt, zu geben und dann darzulegen, wie sie sich nach dieser ihrer letzten Entwicklung in ihrer Eigenthümlichkeit und ihrer Unterscheidung von unserer abendländischen Musik darstellt.

Schon im dreizehnten Jahrhundert sind historisch die Zigeuner in Ungarn zahlreich vorhanden und zugleich als ausgezeichnete Musiker berühmt, im vierzehnten auch bereits mit ihrer Kunst ein unentbehrlicher Theil der Feste des Landes gewesen. Um 1550 wird bereits ein Virtuose ersten Ranges, Karmann, genannt, dessen Genie auf der Geige ihm große Reichthümer brachte. Wann dieses ihr jetziges Hauptsoloinstrument bei ihnen zuerst Eingang fand, wissen wir nicht. Das achtzehnte Jahrhundert aber ist die große Aera ihrer Kunst, wo sie mit Beifall und Auszeichnung überhäuft wurden, die denen Paganini's und Liszts selbst wenig nachstehen. Michel Barun wurde der „ungarische Orpheus" genannt. Er war in einem Wettkampfe der zwölf besten Violinisten, den die reichen Herren dieser Virtuosen, die Magnaten, veranstalteten, Sieger geblieben. Die bloße

Thatsache dieses andern Wartburgkrieges genügt, um die große Bedeutung unserer halbwilden Freunde und Rivalen in der Musik wenigstens für die Donauländer unbedingt festzustellen. Um 1772 ist Csinka Panna die Hauptvirtuosin. Sie war trotz einer Unebenheit des Wuchses eine sehr anmuthige Erscheinung und durch Sitte, Feinheit und Rechtschaffenheit ausgezeichnet, bewohnte auch, wenigstens zur härtesten Winterszeit, schon ein festes Haus, das ihr geschenkt worden war. Ihr Tod ward allgemein betrauert und in Liedern besungen.

Jetzt folgt rasch eine größere Anzahl dieser Virtuosen, die zugleich selbst Componisten waren, weil ihre Vortragsart, wie wir noch sehen werden, den Erfindungsreichthum wenigstens in der jedesmal erneuten Ausschmückung der gewählten Weise bedingte und zugleich erwecken mußte. Leider verhinderte damals ihre Unkenntniß der Noten ein Aufzeichnen solcher Compositionen, die vielmehr nur von Ohr zu Ohr liefen und so allmählich in der stets erforderten Neugestaltung ein ganz anderes Gesicht erhielten, so daß wir keine zuverlässigen Belege der Grundlage des durch sie erregten Enthusiasmus mehr besitzen. Die neuesten dieser Virtuosenmeister waren Paticarius, Kekskemety und Sarközy, welch' Letzteren wir noch 1860 bei uns in Deutschland zu bewundern vermochten.

Des populärsten aller Zigeunermusiker, Bihary's erwähnten wir im Eingange, und es ist unzweifelhaft, daß wir in Liszt's völlig unübertroffener, ja immer noch einzig dastehender, tief poetisch anrührender und zugleich dämonisch überwältigender Vortragsweise Einwirkungen dieser Darstellungsgewalt zu erkennen haben, die auf höherem Geistesgebiete in ähnlicher Weise nur noch Paganini erreicht hat. Biharys Bande feierte die Triumphe des Wiener Congresses mit. Dadurch ward dann die Zigeunermusik selbst salonfähig und hat auch allmählich ganz Europa mit ihren in Melodik und Rhythmik so orientalisch fremd erscheinenden

Productionen bekannt gemacht. Er selbst besaß in einem hohen Grade die den Zigeunern eigene Gabe des schnellen Aneignens und Umbildens scheinbar fremder und unverträglicher Elemente: ein einziges Anhören genügte für ihn, um ein Motiv sogleich in seiner eigenthümlichen Weise wiederzugeben. Dadurch kam denn auch abendländische Musik in sein Orchester. Man tanzte in Pest nach seinen allerdings stark paprizirten Menuets, Ecossaisen, Quadrillen. Aufgeschrieben hat er ebenfalls nichts, und so wissen wir auch nichts Positives von dem Werthe seiner Compositionen.

Solche liegen uns nur von Lavotta und Csermak vor, die sich als nichteingeborene Ungarn oder Zigeuner den Styl der Zigeunerkunst am vollsten angeeignet haben. Csermaks Werke tragen die hervorragenden Züge der Zigeunermusik so unverkennbar an sich, daß man fast annehmen möchte, es flösse echtes Romnnyblut in seinen Adern, weil nur an solchem die Inspiration für dieses Genre sich entzünden könne, meint Liszt, den wir später selbst auch als den eigentlichen Aufzeichner und letzten Vollender desselben kennen lernen werden. Csermak, obwol wahrscheinlich geborener Böhme, galt als Ungarns größter, genialster, unsterblicher Nationalcomponist. „Seine wehmüthigen Lassans, seine feuersprühenden sporenklirrenden Frischkas, seine eleganten Csardas, der klare reine Musiksatz bei dem ahnungsreichen schmerzlichen Mystizismus seines Inhalts haben ihn zum Abgott seiner ungarischen Nation gemacht," ruft ein enthusiastischer Magnat, Graf Fay, aus. Vor allem jener Bihary hatte Csermak zu dieser hohen Kunst entzündet.

Seitdem aber ist die Zigeunermusik rasch rückwärts gegangen: eine solche Blume der geheimnißvollen Naturmacht ertrug nicht die blendende Helle der Civilisation, sie mußte daran bald verwelken. Zerstreute Samenkörner dieser fremdartigen Blüte hatten nun wol auch bisher andere Meister aufgenommen. Wir hörten dies von Haydn und finden es ebenso bei Beethoven im Scherzo der siebenten Symphonie

und ausgiebiger bei Schubert in den Divertissements hongrois, einem seiner reizvollsten Werke, das während eines Aufenthaltes des jungen Meisters bei einer Magnatenfamilie in Ungarn entstand. Allein beide konnten, wie Liszt sich ausdrückt, diese exotischen Gewächse mehr bewundern als sich mit dem Geist und Sinn ihrer Klänge innig durchdringen: sie gaben nur die breiten und schönen Umrisse der Melodie, ohne sich in die Eigenthümlichkeiten der Modulation oder des Rhythmus zu vertiefen und ihre reiche Ornamentik zu verstehen. Sie beachteten eben nicht, daß hier ganz andere Kunstprincipien vorliegen. Erst Liszt begab sich völlig auch in der Composition auf Zigeunergebiet hinüber, und seine Ungarischen Rhapsodien, wie er sie genannt hat, sind es also, die uns des Zigeuners Antheil an menschlicher Kunstproduction in seiner vollen Eigenthümlichkeit erfaßt und für die Nachwelt aufbewahrt haben.

Welches sind nun, fragen wir als die Hauptsache, diese „berechtigten Eigenthümlichkeiten", die uns hier auf völlig anders gearteter Grundlage ebenfalls eine selbständige Musik, neben der ernsten Tragödie einer Beethovenschen Symphonie ein wirklich in sich selbst bestehendes stylsicheres Satyrspiel geschaffen haben?

Zunächst ist wieder das Eine zu bemerken, daß wie im Leben so in der Kunst die Zigeuner nirgends ein Gesetz und eine Ordnung anerkennen und daß also vor allem ihr Modulationssystem auf einer Art Verneinung jedes derartigen Systems beruht. Da die Kunst ihnen kein Handwerk sondern eine vergeistigte Sprache, ein nur den Eingeweihten verständlicher Gesang ist, so scheuen sie auch vor keiner modulatorischen Kühnheit zurück, sobald sie nur darin ihre eigene Lust, ihren eigenen Schmerz reden lassen können. Und wie diese jäh wechselnd sind, so auch ihre Modulation. Sie kennen kein Verhältniß der Tonarten untereinander und daher auch keine vermittelnden Uebergänge, sie ergreifen keck hintereinander jede Tonart frei aus sich selbst, und

eben diese Kühnheit erfaßt selbst den Musiker mit einem ungekannten Zauber und läßt ihn, wie bei dem berühmten antiken schiefen Frauenkopf in der Münchener Pinakothek innerlich gar nicht zu der Erwägung kommen, ob das auch „richtig“ sei. Denn das Schöne zeigt sich eben vor allem in der Abstreifung jeder hergebrachten formalistischen Fessel.

Im Einzelnen läßt sich nun feststellen, daß sie dennoch eine ihnen eigenthümliche überlieferte Tonleiter haben, jene Mollskala, die meistens die übermäßige Quarte, die verminderte Sexte, die große oder übermäßige Septime zeigt, — eine überaus große Abweichung von unserer Harmonie, die eben durch diese unausgesetzte Abänderung der für uns gleichsam von der Natur selbst festgesetzten Intervalle unser Gefühl in steter Erregung hält, — und dies will ja der Zygan, der gleich dem Kinde ewig Sensationsbedürftige. Ebenso geben diese erhöhten Intervalle, besonders die übermäßige Quarte, den Zigeunermelodien einen seltsamen Schimmer, ja einen blendenden Glanz, und hier leitet ihr Naturinstinkt sie so sicher, wie nur je große Genien ihr souveräner Kunstverstand geleitet hat. Nur zwei Beispiele seien angeführt, von keinen geringeren Meistern als S. Bach und R. Wagner. Im zweiten Theile der Matthäuspassion, wo die Hohenpriester den Blutsold des Judas mit den Worten: „Was gehet das uns an?“ zurückweisen, spricht sich ihr eigener blutiger Haß zweimal hintereinander auf das Schneidendste mit einer solchen erhöhten Quinte aus, und der ungeheure Dramatiker wußte wol, was er hier that, wo es sich um die ergreifendste Tragödie der Welt, um die ewige Welttragödie selbst handelt. Ganz frei einsetzen — denn dort könnte man immer noch von einer „durchgehenden Note“ reden — läßt aber Wagner diese übermäßige Dominante das eine Mal in dem Jauchzeruf der Walküre und ein anderes Mal in dem „Jerum“ von Hans Sachsens Schusterlied in den Meistersingern. Im ersteren Fall bedeutet dieses ungewohnteste und schwungvollste aller Intervalle den

jugendkräftigen vollen Lebensübermuth, in dem andern das thränenschimmernde Wesen des Humors in dieser tiefen deutschen Brust des väterlichen Schusters und Poeten. Und wer so wie die Zigeuner einzig am Busen der Natur lebt, er kennt ebenfalls die äußersten Spitzen und Mischungen unserer natürlichen Empfindungen. Die übermäßige Quarte, welche die meisten Arrangements aus dem bekannten Rakoczymarsch heraus „verbessert" haben, ist demselben so wesentlich, wie dem gothischen Styl der Spitzbogen, dem maurischen die Hufeisenform, und Liszts Ausgabe hat dieselbe ihm dann auch wohlweislich belassen. Ohne diese Intervalle ist jene Musik keine Zigeunermusik mehr, und sie gerade sind das Erbgut urältester Vergangenheit. In der praktischen Ausführung aber tritt dazu noch die feinere melodische Biegung der Enharmonik: das heißt nicht bloß in der Chromatik, in Halbtönen, sondern in noch ungleich feineren Abtönungen fließt ihnen der melodische Strom dahin.

Das zweite Entscheidende der Zigeunermusik aber ist die Rhythmik. Sie hat einen Reichthum, von dem sich in all unserer Musik nichts finden läßt. Denn frei wie sein Körper von einer ihn beengenden Kleidung, wie seine Seele von jeder Art überkommener Fessel, bewegt sich hier das ganze unsäglich elastische Wesen dieses unabhängigen Natursohnes. Diese Rhythmen wechseln unaufhörlich, verwickeln, kreuzen, unterfangen sich. Sie schmiegen sich, wie Liszt es so poetisch ausführt, jedem Ausdruck an, von der wildesten Heftigkeit bis zur einschmeichelnden Zärtlichkeit, vom kriegerischen Trotz bis zum sich wiegenden Tanz, vom Triumphmarsch bis zum Leichenzug, vom Elfenreigen, wie ihn der nächtlich geigende Cygan im Mondenschein die Bäume des Waldes umziehen sieht, bis zum dionysischen Taumelgesang, und hier vor allem mag man hindurch fühlen, was den Griechen ihr Bacchanten-Chor und -Tanz war. Denn diese Rhythmen sind alle höchst charakteristisch, voll Feuer, Biegsamkeit, Schwung, Wellenbewegung, voll Erfindung

und phantastisch wunderlichen Einfällen, weßhalb sie ungemein poetisch anregen und die Seele förmlich mit Eindrücken, die Phantasie mit Bildern schwellen. Bald scharf hervortretend wie eine herausfordernde Schöne, bald seufzend wie klagende Liebesgeständnisse, bald dahinstürmend wie ein Vollblutrenner und wieder wie kleine Vögel im Sonnenschein hüpfend, bald der bestürzte Lauf des verfolgten Hirschen und wieder wie Gestöhn des verwundeten Ebers, bald melancholisch, bald prahlend und hochtrabend wie dieser kindische Zigeunerheld selbst, bald geschwätzig und rasch wie Mädchen, bald gespornt und schnaubend wie Galopp eines ganzen Reiterhaufens, — alles vermag diese freie Naturmusik, und wir, wir können auch in diesem Punkte, vor allem in der richtigen Anwendung der Rhythmik, viel von ihr lernen. Denn wir haben sowol einerseits das feine Sprachmetrum der antiken Dichtung wie andererseits die ätherische Rhythmik der mittelalterlichen Polyphonie verloren und besitzen in der Tanzform, auf der unsere Instrumentalmusik ja wesentlich mit beruht, nur eine verhältnißmäßige Einförmigkeit des Rhythmus, an die wir nun einmal gewöhnt sind, die aber nichts destoweniger an sich nur zu oft armselig und langweilig sein kann, wie dies so manche Chöre Händels und Mendelssohns beweisen. Beethoven ist es gewesen, der hier, besonders in den letzten Sonaten und letzten Quartetten, aus tiefem Lebensgefühl und tief poetischer Anschauung das die freie Bewegung hemmende Maschengewand durchbrochen hat, und R. Wagner wußte, vor allem in den Meistersingern, an den Naturgrund aller Rhythmik, an die aus der unwillkürlichen Regung stammende Geberde wieder anzuknüpfen. Wir verweisen nur auf Beckmessers Eintritt in Hans Sachsens Werkstatt im Unterschied von den hergebrachten Rhythmen der handwerklichen Meistersingerzunft in ihrem Aufzuge und Prüfungsspiele.

Endlich ist die Ornamentik der Zigeunerimprovisationen ihr Allereigenthümliches und darum Flüchtigstes wie am

schwersten aufzuschreiben. Selbst die ausgesuchteste Coloratur der Sopranisten des vorigen Jahrhunderts weicht vor dieser Fülle, Feinheit und Zartheit der Verzierung. Hier giebt sich die Improvisation, wie wieder Liszt so anschaulich sagt, allen Wellenlinien und jeder Laune einer ins Blaue hinein in Paraphrasen sich tummelnden Phantasie hin, die seltsamsten Schlangenwindungen, die verschlungensten Kreise, das verworrenste Zickzack erscheinen und lassen sich auf synkopirten Rhythmen wie auf einer Schaukel wiegen, kadenziren, als sollten sie den Sternen vorantanzen, senden Funken in Trillerraketen empor und ruhen wie auf einem wunderbar weichen und lieblichen und doch wieder ernsten und plastisch scharfen Mordent (Doppelschlag) aus.

Hier waltet die echte Zigeunervirtuosität, und jede Melodie ist nur das Motto einer freien Rede, die der Künstler seinen Zuhörern hält. Es ist, so fügen wir hinzu, gewiß kein Zufall, daß der Ungar, der diese freie Phantasie von Jugend an hört, auch von Natur der beste Freiredner Europas ist.

In diesen farbenduftigen und feingestalteten lyrischen Gebilden ist nun freilich auch der Inhalt der Musik der Zigeuner erschöpft. Sie erheben sich oft zu den lebendigsten und packendsten Scenen, es bleibt aber Alles, eben wie im lyrischen Gedicht, Einzelmoment, und aus der wunderbar geschlungenen Arabeske schaut uns stets das gleiche träumerisch melancholische und wieder satyrhaft übermüthige halbwilde Zigeunergesicht an. Daher ihre Formen nicht entfernt den reichen Wechsel unserer Vocal- und Instrumentalmusik, von Palestrinas himmlischer Polyphonie bis zu Beethovens Neunter Symphonie und Siegfrieds Leichen-Geleitmarsch zeigen, vielmehr rasch aufgezählt sind. Wir folgen dabei im Wesentlichen wieder unserem Gewährsmann.

Der Zigeuner suchte eine Form, die allem Ungestüm seiner Lustigkeit und jeder Klage seiner Trauer den entsprechendsten Ausdruck gab, und gewann sie in den zwei zusammengehörigen, anfangs ernsten dann lebhaften Tanzweisen Las-

san und Frischka, die man in ihrer jetzigen Modulation, Rhythmik und Ornamentik „Ungarischer" nennt. Ob die Tanzweisen sich vorfanden oder ob die aus der inneren Empfindung strömende Musik sie bildete, ist so wenig festgestellt wie der Zeitpunkt, seit dem sie „Ungarischer" heißen. Die Tänzer benützten bald nur den schnelleren Theil, während der Spieler den ernsten ersten für sich als Besitz, als Einleitung zum Tanz und eigentliche Ausströmung seiner seelischen Empfindung nahm. Der Lassan (von lassu, langsam) wäre mit unserem Maestoso, Dolente, Pomposo zu übersetzen. Hieher gehören die feierlichen nationalen Märsche, wie Liszt seiner Nation ein Denkmal in monumentalem Style mit seiner stolzen symphonischen Dichtung „Hungaria" gesetzt hat. Die Frischka steigert sich dann zu einem Rhythmus, dessen toller Raserei und hinreißender Art kein fashionaler Tanz nachkommt. Sie hat etwas Brüskes, Stoßweißes, Unterbrochenes, steht stets im Zweiviertel- oder Viervierteltakt, dessen Festigkeit in der Betonung sich bis zum Fürchterlichen zu steigern vermag.

Nach der Erzählung eines Reisenden haben übrigens die Bewohner der Krim, wenn sie die träumerischen Nächte hindurch musiziren, ganz den gleichen Wechsel dieser beiden Zwillingsweisen. Da sie wie die Ungarn Tataren sind, so wäre der ungarische Ursprung der heutigen Zigeunermusik dadurch aufs Neue bewährt.

Der Lassan steht meist in Moll, die Frischka in Dur. Oft wird der Uebergang durch Verbindung ihrer Rhythmen von drei zu drei Takten bewerkstelligt, was einen gar entzückenden und doch würdig stolzen Eindruck macht. Das Ganze dieses „Ungarischen" ist also die eigentliche Epopoë der Zigeuner, in der sie den uralten Schmerz ihres geächteten Stammes und wieder ihr titanisch-dämonisches Lachen über den Wahnwitz der Welt aussprechen, — die Grundlage auch des Satyrspieles der Alten, das über den Schmerz der Tragödie des Lebens hinaus wieder zu der unsterblich

webenden ewig heiteren Natur zurückführen sollte, eine urheidnische Vorstellung, welcher aber doch in ihrem letzten Kerne der Uebergang zu unserer tieferen und mehr innerlichen Anschauung von Welt und Menschheit so wenig abgeschnitten ist wie dem altindischen Naturmysticismus, aus dem sie zweifelsohne stammt.

Zuletzt sagen wir noch ein Wort über das Zigeunerorchester.

Dasselbe war früher beliebig zusammengestellt, doch immer mit Violine und Cymbal als Spitze und Basis. Letzteres, das alte Hackbrett, ist jenes längliche Viereck mit Stahlsaiten, die mit zwei Klöpfeln geschlagen werden und einen durchdringenden Ton geben. Es ist, wie wir wissen, uralt morgenländischen Ursprungs und gehörte zuletzt auch nur noch den Zigeunern. In neuester Zeit ist es in Pest wesentlich verbessert worden, und zwar durch Anbringung eines Pedals. Die übrigen Instrumente, zweite Geigen, Cello, Contrabaß, Clarinette, Trompete dienen nur zur Verdoppelung der Harmonie, zum Verschärfen des Rhythmus, mit einem Worte zur Begleitung. Denn die Zigeunermusik bekundet auch darin ihren älteren Ursprung, daß sie durchaus homophon oder was man gewöhnlich melodisch nennt, niemals eigentlich polyphon ist. Die erste Geige durchläuft alle Schlingwege der Laune ihres Spielers, das Cymbal hat nur diesen Lauf deutlicher zu betonen, Beschleunigung und Verzögerung, Energie und Weichheit von Takt und Rhythmus hervorzuheben. Die Fertigkeit eines solchen Cymbalisten ist völlig jongleurhaft, und wir hörten im Jahre 1873 Liszt selbst einen solchen als einen Virtuosen seines eigenen Ranges bezeichnen. Dadurch hat er auch wie der Geiger das Vorrecht, gewisse Passagen und Variationen selbst solo auszuführen. Seltener wird dies einem Cellisten oder gar einem Clarinettisten u. s. w. erlaubt.

In dieser Art der Improvisation der Solovirtuosen liegt denn auch der eigentliche Reiz der Zigeunermusik, und sie

ist natürlich mit Zeichen nicht wiederzugeben. So können eben auch die Aufzeichnungen, die sie in neuester Zeit durch Zigeuner oder Andere erfahren hat, nur entfernt eine Idee von dem Glanz und der eindringlichen Gefühlskraft dieses Spieles geben. Ihre fortwährenden rhythmischen und sogar melodischen Abbiegungen, die beredte Fülle ihrer Verzierungen, der eigenthümliche Accent ihrer Declamation sind eben nicht aufzunotiren. Ihre Kunst lebt wie die des Schauspielers im und für den Augenblick, und man kann ihrer nur völlig inne werden, wenn man ein Orchester von wahren Kindern Asiens hört, sei es ein berühmtes oder, was oft noch vorzuziehen ist, ein halb nackt und hungerleidig umherziehendes. Denn eben solchen Zigeunern ist ihre Musik ein labendes Heiligthum, auch eine Art heiliger Gral, der sie beseligt und nährt, und man erhält hier aufs neue eine dunkle Ahnung davon, daß es neben und außer unserer Cultur noch Dinge und zwar Menschendinge giebt, von denen sich in der That „unsere Schulweisheit nichts träumen läßt."

In dauernder Weise gefestet hat aber dennoch diese jetzt sehr im Verfall begriffene Musik nach ihrem Hauptcharakter erst Liszt selbst in den genannten fünfzehn „Ungarischen Rhapsodien" für Clavier, von denen die zweite zu den bekanntesten Tonwerken der Gegenwart gehört. Die Rapsodie espagnole dagegen erscheint noch reicher und schöner, und ein specifisches Ungarnfest ist die „Ungarische Phantasie" für Clavier mit Orchester. Stolz und Schmerz, seliges Genießen seiner selbst und wieder dämonische Wildheit mischen sich auch in diesen Werken zu dem vollen Bilde einer eigenartigen, unserer heutigen Cultur tausende von Meilen entlegenen Welt: es ist jener Traum von der Wiedererhebung eines Pariastammes, dessen vollständige Erniedrigung die Zigeuner eben in solchen Augenblicken des innigsten Kosens mit ihrer Geige, deren Bogen dem Spieler für diese kurze Spanne gleichsam zum Scepter wird, sich selber wegleugnen.

Ende.

I. Ὕμνος εἰς Δήμητραν

Hom. hymn. XII.*

Δήμητρ' ἠ - ῢ - κομον, σεμνὴν ϑεὸν, ἄρχομ' ἀ - είδειν, αὐτὴν καὶ κούρην, πε-ρι-καλ-

λέ - α Περσε-φό-νειαν. Χαῖρε, ϑε - ὰ, καὶ τήνδε σά - ω πόλιν, ἄρ-χε δ' ἀ-οι-δῆς.

---

* Dieses Stück einer antiken Melodie befindet sich in Psalm 18 des Marcello'schen Werkes „Estro poetico armonico, parafrasi sopra li primi cinquanta salmi“, Venedig, 1724—26, und zwar gegen den Schluß. Darüber steht: „Parte di canto greco del Modo Ippolidico sopra un Jnno d'Omero a Cerere.“ Die griechischen Tonzeichen sind dort beigefügt. Es beginnt einstimmig und steht in A-moll. Merkwürdigerweise hat bisher keine der zahlreichen Musikgeschichten es aufgenommen. Doch ist es im Jahre 1844 von G. Behaghel in Heidelberg in der Gaßner'schen „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine“ wieder veröffentlicht worden. Auch Psalm 16 dort hat einen „Parte di Canto greco del modo lidico sopra un Jnno di Dionisio al Sole“, d. h. an Apollo. Die zweite der von Vincenzo Galilei veröffentlichten Melodien (s. S. 119) und andere haben Synagogengesänge der deutschen und spanischen Juden, wie sie alljährlich gleich den Handelsleuten aller Welt in die „Königin des Meeres“ kamen.

II. Fragment der Homer'schen Hymne an Demeter.

Nach der Rhythmisirung von G. Behaghel.*

Δή - μητρ' ἠ - ΰ - κο - μον, σεμ-νὴν θε - ὸν, ἄρ-χομ' ἀ - εί - δειν, αὐ-τὴν
Prei = ſen will ich die heh = re Göt=tin De = me = ter im Häarſchmuck, ſie und

καὶ κού - ρην, πε - ρι - καλ - λέ - α Περ - σε - φό - νει - αν. Χαῖ - ρε, θε - ὰ, καὶ
ih = re Tochter, die herr = li = che Per = ſe = pho = nei = a. Heil dir, o Göt=tin,

τήν - δε σά - ω πό - λιν, ἄρ - χε δ' ἀ - οι - δῆς —!
ſchü=tze die Stadt uns. Be = ginn den Ge = ſang nun —!

---

* Die Tonlage „der Bequemlichkeit wegen" geändert.